REAL ACADEMIA de SAN FERNANDO

MADRID



Real Academia de San Fernando

MADRID

GUÍA DEL MUSEO

Madrid, 2012



Real Academia
de Bellas Artes de
San Fernando





Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

DIRECTOR
Antonio Bonet Correa

ACADÉMICO-DELEGADO DEL MUSEO
José Mª Luzón Nogué

La *Guía del Museo* de la Academia se publica con la ayuda de la Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

EDICIÓN
2ª edición revisada y ampliada
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá 13, 28014 Madrid
http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es

TEXTOS
Antonio Bonet Correa
José Mª Luzón Nogué
Mercedes González de Amezúa
Blanca Piquero López
Ascensión Ciruelos Gonzalo

COORDINACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA
Mercedes González de Amezúa
Ascensión Ciruelos Gonzalo
Laura Fernández Bastos
Rosa Mª Recio Aguado

MONTAJE, TALLER Y MOVIMIENTO DE OBRAS
José Blas
Alejandro Segovia

RESTAURACIÓN
Adolfo Rodríguez
Albayalde Restauro
Teresa Fernández de Bobadilla
Lula Hernández Silva
Alet Restauración
Museo Nacional del Prado
Instituto del Patrimonio Cultural de España

FOTOGRAFÍAS
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
José Baztán
Carlos Manso
Pablo Linés
Enrique Sáenz de San Pedro

AGRADECIMIENTOS
Mercedes Águeda, Leticia Azcue Brea, Javier Barón, Javier Blas, Xavier Bray, Elena Carrión Santafé, Matías Díaz Padrón, José Luis Díez, Gabriele Finaldi, Enrique Gutiérrez de Calderón, José Manuel Matilla, Alfredo Pérez de Armiñán de la Serna, Rafael Pérez-Madero, Javier Portús, Jesús Prieto de Pedro, Isadora Rose-de Viejo, Leticia Ruiz Gómez, Dolores Sánchez Jáuregui, Margarita Torrione, Andrés Úbeda de los Cobos, Enrique Varela Agüí, Alejandro Vergara, Richard de Willermin, Miguel Zugaza

PRODUCCIÓN
Hugony Editore

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN
Tecnología Gráfica, S.L.

Impreso en España
ISBN: 978-84-96406-26-1 Depósito legal: M-4409-2013

CUBIERTA: Giuseppe Arcimboldo, *La Primavera*, 1563, detalle
ANTE PORTADA: Antonio María Esquivel, *Retrato de la hija del artista*, 1841, detalle

ÍNDICE

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada por la Corona española a mediados del siglo XVIII, posee una de las colecciones más valiosas y de mayor categoría estética del arte español moderno y contemporáneo. Además cuenta con algunas obras maestras de artistas extranjeros, preferentemente italianos y flamencos. En un principio, su rico fondo de pinturas, esculturas y dibujos se formó con fines didácticos, ya que la Academia fue un centro de enseñanza que necesariamente mostraba a sus jóvenes alumnos diversos ejemplos de modelos pictóricos y escultóricos referentes a los distintos géneros artísticos. A estas primeras adquisiciones se vinieron a añadir, durante los siglos XIX y XX junto a los legados reales, los de los mecenas y los de los protectores de la Academia, las obras procedentes de la desamortización eclesiástica y las obras originales que los artistas, al ser nombrados miembros numerarios, desde fines del siglo XIX obligatoriamente donan a la Corporación.

Entre las distintas estancias, que representan las diferentes etapas históricas del arte plástico –pinturas, esculturas y objetos suntuarios-, hay que resaltar la nueva sala dedicada a Velázquez e Italia con la copia de un Tintoretto y los yesos traídos por el artista en su segundo viaje a la península itálica, y la también nueva sala Juan de Villanueva, dedicada a la arquitectura española neoclásica y moderna.

La colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue la primera abierta al público en la España de finales del siglo XVIII, antes de fundarse en el siglo XIX el Museo del Prado. En nuestros días las colecciones históricas de la Academia, enriquecidas con nuevas e importantes adquisiciones, gracias al legado Guitarte, constituyen un magnífico Museo, digno de ser visitado por todos los amantes del arte. La presente *Guía*, que hoy se reedita corregida y aumentada, es una publicación de referencia para el mejor conocimiento y disfrute de las obras expuestas. Ha sido elaborada por el equipo de estudio e investigación del Museo bajo las directrices de su conservadora Dª. Mercedes González de Amezúa, y en sus páginas se recogen las obras maestras de las colecciones de la Academia.

Nadie que habite o viaje a Madrid puede obviar la visita a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sus obras, expuestas en el céntrico y suntuoso Palacio de Goyeneche, hacen que sea uno de los puntos artísticos esenciales de la capital de España. La Academia agradece al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte toda la ayuda que siempre le ha dispensado para la apertura, el sostenimiento y el impulso del funcionamiento y las actividades del Museo, incluida la publicación de la presente *Guía*. Asimismo queremos resaltar la decidida voluntad de la Corporación académica en lo que concierne a la permanente muestra al público de las obras más selectas de su colección. De esta manera cumple institucionalmente su constante dedicación a la difusión y el fomento de las artes.

Antonio Bonet Correa

Director de la Real Academia



La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su Museo

Antonio Bonet Correa

EL SIGLO DE LA ILUSTRACIÓN

El siglo XVIII fue uno de los momentos estelares de la civilización occidental. En Europa, el arte, la literatura y el pensamiento conocieron un período de gran esplendor. España, pese a la carga de su pasado imperial, no fue ajena a la prosperidad económica y al desarrollo cultural de la centuria. El cambio dinástico determinó en gran parte su incorporación a las luces de la Ilustración. En el año 1700 moría sin descendencia, en el Alcázar de Madrid, Carlos II, el último monarca de la familia austriaca. La Corona española fue entonces disputada por el francés Felipe de Borbón, duque de Anjou y nieto de Luis XIV, el Rey Sol, y por el germánico archiduque Carlos de Austria. La Guerra de la Sucesión, de índole internacional a la vez que de contienda civil entre españoles, duró once años, acabándose con el triunfo de Felipe V de Borbón.

El centralismo y las reformas políticas llevadas a cabo durante su largo reinado consolidaron las bases de una monarquía absoluta que persistió hasta entrado el siglo XIX.

LA EXALTACIÓN DEL MÉRITO Y DE LA JERARQUÍA SOCIAL

El advenimiento de los Borbones trajo consigo el reforzamiento del aparato del Estado y la creación de una serie de instituciones y cuerpos facultativos puestos bajo el directo control del rey y de sus ministros. El centralismo territorial y administrativo renovó la estructura de la nación a la vez que se impulsó la puesta en marcha de la explotación de los recursos naturales y se fundaron establecimientos públicos de instrucción y enseñanza. La política reformista de los Borbones tuvo como objetivo prioritario la regeneración material y moral de España a través de los principios de la Ilustración. Para ello, se reforzó el aparato ideológico de la monarquía, estimulando a los súbditos, imbuyéndoles los conceptos de la notabilidad y la excelencia. Por medio de la exaltación del mérito y de la jerarquía social, alcanzada por el esfuerzo personal, se intentó mudar la condición y el aprecio del trabajo intelectual y su contribución al engrandecimiento de la monarquía.

En el siglo XVIII las academias, asociaciones de sabios o de artistas distinguidos, conocieron un momento de esplendor. Producto de una sociedad estamental, desempeñaron un papel fundamental al servicio de las monarquías absolutas. Nikolaus Pevsner, autor de un libro clásico sobre el pasado y el presente de las academias (1940), constató que la idea de su creación «se originó y desarrolló en Estados fuertes. Su razón legítima había sido la de producir una cierta cantidad y calidad artística, útil y deseada por la Corte y el Gobierno». El modelo francés de Academia, diferente del italiano de origen renacentista, se expandió en Europa gracias a su operatividad y a su adecuación a las monarquías modernas. La idea de Colbert de incrementar, por medio de la mano de obra cualificada, la productividad industrial y lucrativa, que redundase en el aumento de las rentas del rey y por ende de sus vasallos, estaba en la base de la acción pedagógica a alto nivel de las academias. Su papel era, pues, esencial para el progreso de las Ciencias y las Artes.

LA FUNDACIÓN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En España las tres Reales Academias más antiguas fueron fundadas en la primera mitad del siglo XVIII por Felipe V. En 1713 se creó la Academia Española con la misión primordial de remediar la falta de un diccionario de la lengua. En 1738 se fundó la Real Academia de la Historia, consagrada al estudio de las viejas civilizaciones de España y América, la conservación de documentos, medallas, monedas y restos arqueológicos. El Gabinete de Antigüedades fue una de sus particularidades de mayor novedad e interés. La tercera Real Academia fue la de las «Tres Nobles Artes» o «Bellas Artes» que, fundada por Felipe V en 1744, fue inaugurada por su sucesor, Fernando VI, en 1752. Puesta bajo el patrocinio de San Fernando, el rey medieval conquistador de Sevilla y una de las figuras simbólicas de la monarquía tradicional española, la Academia de Bellas Artes desempeñó un papel fundamental en la consolidación de un arte cosmopolita digno de una monarquía del Antiguo Régimen.

IDEA DE UNA ACADEMIA DE BELLAS ARTES

En España, al igual que en otros países europeos, durante el siglo XVII funcionaron varias academias particulares en Madrid, Sevilla, Valencia y Barcelona. Todas ellas eran a imitación de las academias italianas del Renacimiento. La más célebre de todas fue la de Murillo en Sevilla. Alguna pretendió sin resultado obtener la protección real. En el siglo XVIII, con el cambio de mentalidad por parte del poder, la idea de una Academia de Bellas Artes estaba abocada al éxito. Un primer intento fue la que, en 1726, se propuso fundar el pintor y miniaturista Francisco Antonio Meléndez, que publicó un escrito titulado *Primer proyecto de una Academia de Artes en esta Corte, año de 1726. Representación a el Rey Nuestro Señor poniendo en noticia de S.M. los beneficios que se siguen de eregir una Academia de las Artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura, a exemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y Flandes y lo que puede ser conveniente a su real Servicio, a el lustre de esta insigne villa de Madrid y honra de la nación española.*

El carácter arbitrista y un tanto atrabiliario de Meléndez fue, sin duda, el que contribuyó a su descrédito y a la falta de apoyo oficial. Incluso no sólo jugó en contra suya cuando al formarse la Junta Preparatoria de la Academia de Bellas Artes, en 1744, se le expulsó de la corporación, sino que acarreó, con sus escándalos y reivindicaciones, el que su hijo Luis Meléndez, el mejor bodegonista español del siglo XVIII, no pudiese seguir los estudios académicos pese a haber sido admitido en los exámenes.

La fundación de la Real Academia de Bellas Artes, en 1744, vino a colmar los desvelos del escultor genovés Giovanni Domenico Olivieri que dirigía el taller de escultura del Palacio Real Nuevo, edificio que se levantaba, con planos de Filippo Juvarra, sobre el solar del desaparecido Alcázar de Madrid, destruido por un pavoroso incendio en las Navidades de 1734. Olivieri, que había abierto en sus habitaciones una «academia» en «donde muchos jóvenes estudiaban el dibujo con aplicación y aprovechamiento», a la vez que allí se reunían otros artistas para debatir sobre su actividad, aspiraba a que el monarca protegiese y reconociese su escuela en tanto que Real Academia. Para ello, fue decisivo un señalado hecho. En 1744, con la protección y presidencia del ministro de Estado, el marqués de Villarias, se celebró una sesión o «asamblea» de artistas en la casa de la princesa



Antonio González Ruiz, *Alegoría de la fundación de la Academia*, 1746, óleo sobre lienzo, 322 x 222 cm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. 327]

de Robec. Un abate italiano, eminente teólogo, pronunció un discurso ante el concurso de lo más selecto de la sociedad madrileña que llenaba la sala. Ante tan brillante acto el rey creó una Junta Preparatoria para poner en marcha la así fundada Academia de las Tres Nobles o Bellas Artes.

LA JUNTA PREPARATORIA

La decisión de Felipe V y de su esposa, Isabel de Farnesio, de fundar una Academia de Bellas Artes venía a colmar no sólo los afanes de Olivieri sino también una política cultural y artística acorde con los demás órdenes del Estado. De igual manera que entonces se organizó el ejército español de forma estable y regular, se creó el cuerpo de ingenieros militares, esenciales en el equipamiento y la modernización del territorio, y se reestructuró la administración de España y América, era necesario intervenir en el mundo más versátil de las artes. El espíritu normativo y ordenancista requería imponer un nuevo concepto de la arquitectura y la ciudad, del decoro y de la magnificencia de las artes plásticas y suntuarias. La presencia en la corte de artistas extranjeros, tanto franceses como italianos, fue determinante. La construcción del Palacio Real Nuevo y de los

Sitios Reales como La Granja y Aranjuez, son obras que marcan unas nuevas directrices al arte español. Frente al barroco castizo de carácter más popular se impuso el barroco cosmopolita y académico que luego desembocó en lo neoclásico. La Academia fue en esta batalla elemento esencial y decisivo. Al igual que en la moda y en las costumbres, triunfó el «buen gusto» foráneo.

LOS ESTATUTOS ACADÉMICOS

Los artistas extranjeros que trabajaban al servicio de la Corona gozaban de una libertad de acción de la que carecían los españoles sujetos a las restricciones y rutinas de los gremios y cofradías. Además recibían mejores salarios y consideración. Por otra parte, sus ideas estéticas eran diferentes. La monarquía absoluta, para resolver la enojosa situación de los artistas y maestros de obras españoles y poder contar con un elenco de profesionales capacitados, necesitaba crear una Academia que proporcionase el marco adecuado a los futuros artífices del nuevo arte monárquico. El carácter pedagógico de la Academia lo reclamaban aquellos que eran conscientes —como fray Matías de Yrala, autor del grabado que en 1739 representa una imaginaria y barroca *Academia Simétrica Matritensis*— de la necesidad de una escuela en donde se formasen en las artes del diseño los jóvenes que reemplazarían a los artistas extranjeros que ocupaban los principales puestos y dirección de las obras. Por ello, Fernando VI, rey preocupado por la Ilustración, tan pronto como en 1746 sucedió a su padre Felipe V, pidió al viceprotector de la Junta Preparatoria que acelerase la redacción de los estatutos que regirían la Academia de Bellas Artes.

Durante los años que bajo Felipe V duraron los trabajos de la Junta Preparatoria, la corporación, regida por los nobles, dedicó la mayor parte de su tiempo a disputas y disquisiciones de menor cuantía. El tema de la primacía de las artes fue objeto de debates a mitad estéticos y de competencias profesionales. A la vez la Junta fue receptora de múltiples quejas y protestas de artistas no elegidos y soportó las molestias de las rivalidades y los celos entre profesores. Un hecho decisivo para la marcha de las actividades académicas fue la orden de Fernando VI de nombrar «maestro director extraordinario» de estudios al escultor Felipe de Castro. Los aristócratas que gobernaban



Isidro González Velázquez, *Vista de Paestum*, 1837, acuarela sobre papel avitelado, 440 x 888 mm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. A-6241]

la Academia recibieron con esta designación un oponente a su imperante influencia. Felipe de Castro, que había vivido en Italia desde 1738 hasta 1748, tenía un concepto alto del valor del artista y se inclinaba a dar a la Academia un sentido pedagógico preferente. Contrario al predominio del protector, viceprotector y los consiliarios, pensaba que los académicos profesionales, es decir los artistas, eran quienes debían gobernar la corporación. Frente a los consiliarios que opinaban que sólo eran ellos los que podían dirigir la Academia, relegando a los artistas al mero ejercicio de sus clases, Felipe de Castro llegó a afirmar que debía ser un artista el director de la Academia y no un noble ajeno a la docencia y a los problemas de la práctica artística.

En 1744 se presentó al protector de la Academia y primer ministro de Estado, don José de Carvajal y Lancaster, un proyecto de estatutos que sustituirían al Reglamento de 1744 por el que se regía la Junta Preparatoria. Por orden del rey, Felipe de Castro escribió entre 1748 y 1751 unas *Adiciones* o comentarios a dicho proyecto. Sus ideas influyeron poderosamente en los estatutos que fueron aprobados en 1751 y gracias a los cuales los artistas lograban gran protagonismo en la vida académica, con menoscabo del papel de los consiliarios. Felipe de Castro, que quería reducir el número de los consiliarios y que pedía que aunque no tuviesen «profesión alguna en las tres Artes» al menos tuviesen el «gusto y discernimiento en ellas», pedía que en lo relativo a las actividades docentes la Academia, siguiendo el ejemplo de París, abriese sus salas todo el año, incluidos los meses más cálidos del verano, con el fin de que pudiesen acudir a las clases los estudiantes pobres que vivían lejos de la Villa y Corte.

LA ENSEÑANZA ACADÉMICA

El texto de las *Adiciones* de Felipe de Castro fue verdaderamente innovador. Su influencia sobre los Estatutos de 1751 supuso una victoria de los profesionales sobre los consiliares.

Pero la vigencia de estos estatutos duró muy poco tiempo. Seis años después, en 1757, se

aprobaron unos nuevos y definitivos que perduraron todo el siglo XVIII y parte del XIX. Sus disposiciones, conservadoras y diametralmente opuestas a las de Felipe de Castro, suponían un retroceso ya que salían de nuevo beneficiados los aristócratas, quedando los artistas relegados a las meras funciones docentes. La justificación por parte de las autoridades superiores era la falta de disciplina de los profesionales.

A partir de 1757 la Academia dependía del poder monárquico, del protector y viceprotector y del consenso de los consiliarios. El secretario y el conserje de la Academia ocupaban puestos claves para el gobierno de la corporación y el cuidado de la disciplina escolar. Los artistas debían limitarse a dar las clases y atender a los alumnos. El director pasaba a ser un simple jefe de estudios y los profesores únicamente podían elegir sus modelos. Además debían asistir obligatoriamente a su curso, no pudiendo ausentarse sin el correspondiente permiso. Para compensar tales cortapisas se concedía a los artistas como gracia especial los privilegios de la nobleza y a los empleados y personal de la Academia la exención del servicio militar.

De acuerdo con los estatutos se prohibía el modelo vivo, es decir, la copia directa del desnudo masculino, aunque en realidad fue práctica corriente en la enseñanza artística. Lo que estaba totalmente vetado era el modelo femenino salvo en las clases de «ropaje», en las cuales las mujeres podían posar vestidas bajo la atenta vigilancia del profesor, responsable del comportamiento de sus discípulos. Como se sabe, en Europa hasta finales del siglo XIX y en España hasta ya entrado el siglo XX, no se permitieron los modelos femeninos desnudos en las academias y escuelas de Bellas Artes. Por otra parte las mujeres tardaron en ser admitidas en los cursos antes destinados exclusivamente a los varones.

LA INAUGURACIÓN DE LA ACADEMIA

El 12 de abril de 1752 tuvo lugar la inauguración de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el gran salón de la Casa de la Panadería en la Plaza Mayor de Madrid.

En un principio la asamblea preparatoria se reunió en la casa del escultor Olivieri, situada sobre el arco de Palacio, entre la actual catedral de la Almudena y la verja de la plaza de la Armería. Cedida por Felipe V en 1745 la Casa de la Panadería como sede de la Junta Preparatoria, allí se celebraron las reuniones académicas y se impartieron las clases de enseñanza artística hasta 1773, año en que la Academia se instaló de manera definitiva en el actual edificio de la calle de Alcalá.

El acto inaugural de la Academia es digno de ser recordado. En la pieza principal de la Panadería, desde la cual los reyes tradicionalmente veían las corridas de toros y demás fiestas celebradas en la Plaza Mayor, se dispuso un vistoso aparato: «El gran salón pintado por el célebre Claudio Coello, fue adornado con otras estimables obras de Pintura y Escultura de varios académicos, bajo un rico dosel, presidiendo el circo destinado a la Academia se veían los retratos de los Reyes Nuestros Señores, añadiendo la mayor majestad al Teatro». La sala llena a rebosar de un selecto público escuchó el discurso del viceprotector Alfonso Clemente de Aróstegui en el cual se exaltaba el Arte a través de los tiempos. Tras un breve concierto musical y el nombramiento de académica honoraria de doña Bárbara Huera por sus méritos como pintora, se sirvió un refresco. A continuación tuvo lugar una demostración de la práctica artística.

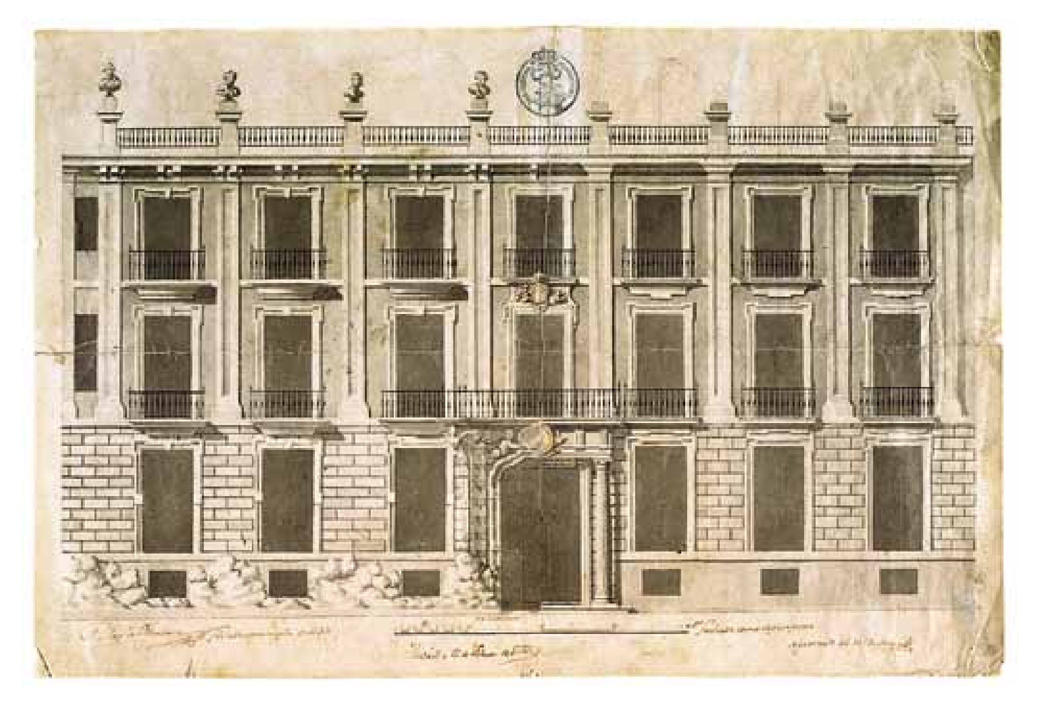
Alumnos de pintura, escultura y arquitectura dibujaron y esculpieron una estatua de Marte y diseñaron un motivo arquitectónico respectivamente según sus especialidades. Tan brillante apertura se cerró con una oración de Ignacio Luzán, académico y preceptista, autor de *La poética o reglas de la poesía en general* (1737) además de un proyecto nunca realizado de una sincrética Real Academia de Ciencias, Artes y Bellas Artes.

EL EDIFICIO DE LA CALLE DE ALCALÁ

La Academia pronto se encontró al estrecho en la Casa de la Panadería. Aunque se intentó ampliar sus instalaciones en los edificios aledaños en la calle Mayor, su local resultaba insuficiente. Además los consiliarios deseaban tener una casa «sin dependencia ni compañía».

Dispuestos a comprar un edificio que reuniese las condiciones indispensables, después de varias ofertas se optó, en 1773, por el palacio de la calle de Alcalá que era propiedad del conde de Saceda y a la sazón estaba ocupado por las oficinas de la Renta y Real Estanco de Tabaco, «atendida la capacidad de la casa, su sólida construcción y su independencia». Mansión noble, había sido construida, en 1720, por el célebre José Benito de Churriguera para residencia de Juan de Goyeneche, ministro, financiero y empresario industrial de la época de Felipe V.

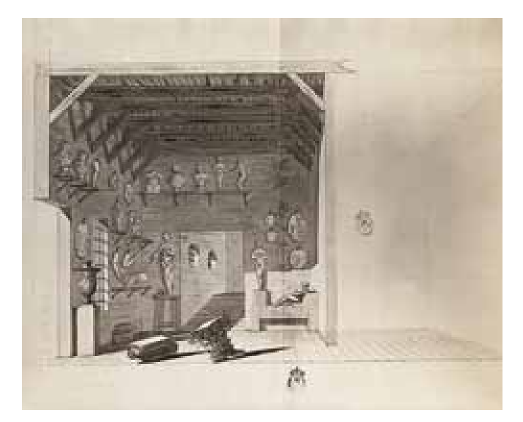
Diego de Villanueva, *Proyecto para la transformación de la casa palacio de Juan de Goyeneche en sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, alzado de la fachada con la obra original de José Benito Churriguera (izquierda) y la nueva disposición propuesta por Villanueva (derecha), 1722, Tinta y aguada sobre papel, 359 x 538 mm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. D-2216]



Edificio barroco de gran porte, la Academia lo adquirió con el pensamiento de transformarlo ya que su fachada barroca «no era correspondiente a la que había de ser morada de las Bellas Artes. Tomada por la corporación la plausible resolución de picar sus ornatos, sustituyéndolos por otros más dignos». El encargado de «afeitar» y darle un aire neoclásico a dicho frontis fue el arquitecto y académico Diego de Villanueva, el cual, tras dibujar los planos de las plantas y la fachada «con la expresión del estado en que están y de la nueva disposición que se les va a dar», colocó una portada de orden dórico a su renovado frente. La obra interior, realizada «sin derribar muro, techo ni otra cosa», adaptó las estancias al programa de la Academia y al del Gabinete de Historia Natural que, por orden de Carlos III, ocupó «todo el quarto segundo y tercera planta de las guardillas». La duplicidad de uso del edificio se debió a que el monarca, en 1771, había recibido el regalo de una magnífica colección de Historia Natural, reunida por el ecuatoriano Pedro Franco Dávila. La deseada unión de las Artes y las Ciencias, cara a los ilustrados, tenía así su consecución. La inscripción latina redactada por Tomás de Iriarte que figura en el balcón principal de la Academia proclama:

CAROLUS III REX
NATURAM ARTEM SUB UNO TECTO
IN PUBLICAM UTILITATEM CONSOCIAVIT
ANNO MDCCLXXIV

es decir «El rey Carlos III reunió Naturaleza y Arte bajo un mismo techo para pública utilidad en el año 1774».



Dámaso Santos Martínez, *Taller de vaciados*, 1804, lápiz, tinta y aguada gris sobre papel agarbanzado, 670 x 1020 mm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. P-2305]



Manuel Alegre, *Biblioteca*, 1784, tinta y aguada gris sobre papel agarbanzado, 490 x 600 mm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. P-2302]

Hasta fines del siglo XIX convivieron juntas la Academia de Bellas Artes y el Gabinete de Historia Natural, pues el edificio que a finales del siglo XVIII levantó el arquitecto Juan de Villanueva para ser sede de un Museo de Historia Natural, a causa de la Guerra de la Independencia contra los franceses nunca llegó a abrirse como tal. Como es sabido, su espléndido edificio es, desde la época de Fernando VII, el Museo del Prado.

LAS SALAS Y ESTANCIAS ACADÉMICAS

El arreglo interior del edificio duró más de un año. En el cuarto bajo se instalaron diez aulas de estudio que comprendían desde la Sala de Principios hasta la de Matemáticas, pasando por las Salas de Modelo, de Yeso, del Natural, Estudio de Paños o Maniquí, Medallas, Grabado, Arquitectura, Geometría y Perspectiva. En el cuarto principal o planta noble se encontraban Funciones, Oratorio, Tesorería, Librería y gabinetes de pinturas, esculturas, dibujos y modelos de arquitectura. En el sótano se habilitaron espacios para guardar los moldes y las estatuas, el volante y la imprenta.

Acerca del ambiente y disposición de las aulas y los aposentos podemos hoy hacernos una idea gracias a los dibujos realizados por varios alumnos de Perspectiva de 1780, 1788 y 1804.

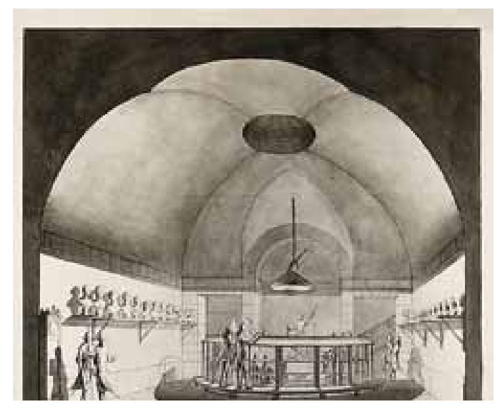
Con precisión retratan las estancias y dependencias, mostrando a los estudiantes afanados en sus tareas mientras los profesores, con sus pelucas postizas, casacas y sable al cinto, observan los ejercicios o dan instrucciones a sus discípulos.

«FUERA DE LA ACADEMIA NINGUNA CREACIÓN ARTÍSTICA»

Europa conoció en el siglo XVIII un momento en el cual el placer de vivir estaba asociado al goce y al refinamiento estético. Las altas esferas sociales buscaban la satisfacción que proporcionaban las artes y la cultura. El «buen gusto» era una norma y una meta para los grandes. Las academias



José López Enguídanos, *Aula de pintura*, 1780, tinta y aguada gris sobre papel agarbanzado, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. P-2304]



José Gómez de Navia, *Aula de dibujo de modelos al natural*, 1781, tinta y aguada sepia y gris sobre papel agarbanzado, 420 x 410 mm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. P-2299]



José Gómez de Navia, *Clase de pintura*, 1780, tinta y aguada gris sobre papel agarbanzado, 570 x 440 mm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. P-2303]



Ángel Monasterio, *Taller de escultura*, 1804, tinta y aguada gris sobre papel agarbanzado, 530 x 610 mm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. P-2300]

de Bellas Artes habían sido creadas para garantizar una producción artística de calidad. De ahí que Bédat, el mejor estudioso de la Academia de San Fernando, afirme que «fuera de la Academia ninguna creación artística era posible» y que los consiliarios quisiesen controlar la formación de los futuros artífices que les proporcionarían las obras adecuadas a sus necesidades magnificentes. Por otra parte la Academia, para los artistas que la integraban, suponía una garantía ya que podían crear su obra sin las cortapisas e imposiciones de los gremios.

DISTRIBUCIÓN DE PREMIOS

En una sociedad estamental, basada en el mérito y en la consideración personal de quien se distinguía, era lógico que la competencia se premiase. La Academia, fundada en la intención de galardonar a los artistas al servicio de la Corona, que darían un lustre futuro a la nación, instituyó, en 1753, un sistema de premios anuales que, en 1757, pasaron a ser trienales. Salvo excepciones, las convocatorias duraron hasta 1808, año en que se suspendieron por la invasión francesa, restableciéndose en 1832. Al concurso podían concurrir todos los artistas españoles aunque no fuesen alumnos de la Academia. Para el examen se exigían dos pruebas: una «de pensado», es decir la realización de una obra en un plazo de seis meses, y otra «de repente», que consistía, por lo general, en un dibujo ejecutado durante dos horas en presencia de un tribunal de académicos.

Para la prueba «de pensado» se daba un tema mitológico, sagrado o histórico.

A la distribución de los premios se le concedía gran solemnidad. El público más selecto asistía al acto en el cual se pronunciaban discursos laudatorios, se recitaban poesías y se entregaban meda-

llas acuñadas por Tomás Francisco Prieto, en oro y plata según el premio. El magnífico cuadro de Andrés de la Calleja, en el cual vemos al protector de la Academia don José de Carvajal y Lancaster entregando una medalla al alumno, aún niño, Mariano Sánchez, es de por sí elocuente. El acto incluía la exposición de las obras de los estudiantes durante quince días y la edición de un folleto con los textos teóricos y las poesías leídas ante la concurrencia. Mientras en París los maestros más consagrados mostraban sus obras en los «Salones», luego objeto de las críticas de arte publicadas por Diderot, en Madrid únicamente exponían los bisoños artistas que todavía no eran más que una promesa. Las obras premiadas pasaban a ser propiedad de la Academia, cuyo Museo posee hoy un importante fondo de pintura española del siglo XVIII.

LAS PENSIONES PARA ROMA

Los alumnos de la Academia que recibían ayudas de costa mensuales únicamente podían trabajar fuera del recinto académico en el taller de sus maestros a título excepcional. Como ampliación de su formación podían, mediante un concurso, obtener una pensión para estudiar en Roma, que entonces era la meca de los artistas y un centro cosmopolita en el cual se respiraba un clima cultural muy estimulante. A los becados enviados por la Academia a Italia hay que añadir los que habiendo

Mariano Salvador Maella, *El rapto de las Sabinas*, 1759, sanguina sobre papel verjurado, 440 x 640 mm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. P-2289]



hecho el viaje por su cuenta, solicitaban desde allí una ayuda extraordinaria. Tales fueron los casos del pintor Mariano Salvador Maella y del escultor Juan Adán. Las pensiones, de duración de seis años de estancia en Italia, concedidas en 1746, 1757 y 1778, fueron suspendidas en cierto momento por considerarse que los alumnos romanos hacían pocos adelantos.

El pintor Francisco Preciado de la Vega fue durante treinta y dos años, de 1758 hasta el año de su fallecimiento en 1790, el director de los pensionados en Roma. Celoso y útil mentor de los artistas, a los cuales se les prohibió enseñar a pintar, Preciado de la Vega era más un erudito que un gran creador. Interesado por la preceptiva artística, fue el autor de un libro titulado *Arcadia Pictórica en Sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura escrita por Parrasio Tebano pastor Arcade de Roma, dividido en dos partes: la primera que trata de lo que pertenece al dibuxo y la segunda al colorido*, impreso en Madrid por Antonio Sancha en 1789. Conocedor de los tratados barrocos españoles como el de Palomino, Preciado de la Vega describe un magnífico palacio en cuyas estancias se enseñaba el arte. Escrito con ingenuo optimismo, pensaba didascálicamente que con «la resurrección de las Artes en la creación de tantas Academias que se han fundado en varias cortes y ciudades», se abría un esperanzador y feliz futuro a la humanidad.

MENGS Y LA ENSEÑANZA ACADÉMICA

El emblema de la Academia —una corona real que sostiene tres coronas sobre un plinto triangular con un compás, un tiento y un pincel— está circundado por el lema en latín: *non coronabitur nisi legitime certaverit* (no será coronado quien no haya competido en buena lid). Promover el cultivo y el estudio de las Artes y difundir el buen gusto con el ejemplo y la doctrina fue el sueño y el ideal de los profesores que, como Felipe de Castro, creían en el destino de regeneración al que estaba abocado la Academia. Importantísima desde este punto de vista fue la presencia en España del pintor bohemio Anton Raphael Mengs. Su idea de considerar la institución académica como una escuela de formación de artistas a la vez que un centro generador de una teoría estética, venía a reforzar la acción de Felipe de Castro, al cual había conocido en 1736 en Roma. Amigo de Winckelmann, Mengs, artista cosmopolita y brillante astro del neoclasicismo, era un famoso pintor y un teórico, «esa abeja [que] recoge de varias flores, el jugo que forma su miel», según su devoto recopilador y editor José Nicolás de Azara. Corifeo y guía artístico de los medios oficiales, fue calificado por Jovellanos como «el celoso viajero [...] que ejerce una imparcial censura contra los abortos de la extravagancia y persigue y acosa el mal gusto». Elogiado por Ponz y Ceán Bermúdez, su proyección intelectual en España fue inmensa.

Como triunfador Mengs llegó a España por primera vez en 1761, cuando la Academia llevaba nueve años en pleno funcionamiento. Llamado por el rey Carlos III, su figura fue la de un campeón indiscutible. En su estancia, que duró ocho años hasta 1769, conoció los máximos honores y a la vez las contrariedades mayores que le causaron los consiliarios de la Academia.

En su opinión eran los artistas y no los nobles quienes debían gobernarla. Nombrado primero director honorario, tras la disputa con los consiliarios pasó a ser académico de honor. En su segunda estancia, desde 1774 a 1776, Mengs, que siempre gozó del favor de Carlos III, cedió a la Academia su célebre colección de vaciados de esculturas antiguas y modernas, «un verdadero te-

soro». Mucho tiempo después de fallecido el artista, en 1831, pasó a propiedad de la Academia, por testamento del segundo esposo de la retratada, el espléndido *Retrato de la marquesa de Llano*. Este lienzo magistral de Mengs permanece desde entonces en el Museo de la corporación a la que con tanto afán quiso proporcionar tan buenas doctrinas.

1792. CRISIS Y RENOVACIÓN

La Academia, a lo largo de su historia, conoció cambios que modificaron su forma de entender el arte. Cuando el conde de Cabarrús opinaba que «las artes y las ciencias no necesitan más fomento que la libertad, el interés particular, la opinión pública y las luces que brotan en cualquier sociedad política que no las contradigan», sentaba las bases del liberalismo que venía a romper con el dirigismo y la estatalización de las monarquías absolutas. A finales del siglo XVIII, la Academia en materia de enseñanza se había circunscrito a las normas y a la copia de los modelos clásicos, coartando la imaginación poética y creadora de los alumnos. En 1792, cuando el afán de libertad afectó a la Academia, encontramos que la institución, aparentemente segura de sí misma, sufrió una profunda crisis y se vio conmocionada por una falta de confianza en los fines de su actividad pedagógica. La pérdida de la vigencia del modelo académico, según ha señalado Úbeda de los Cobos, lo reveló como inoperante para la educación del artista. En el tránsito entre dos siglos y la aparición de un espíritu más libre y romántico, la Academia tenía que reaccionar frente a la mediocridad y el grisáceo envaramiento que la amenazaba si continuaba manteniendo ideas vetustas y obsoletas.

El conflicto surgió cuando el gran arquitecto Juan de Villanueva, nombrado director general de la Academia, pidió que se redactasen informes acerca del Plan de Estudios, el cual en su opinión tenía que ser renovado. Ante el viceprotector Bernardo de Iriarte surgieron las más acerbas críticas y asuntos polémicos de algunos profesores. Algunos informes se ocupaban de cuestiones concretas acerca de la modificación de las condiciones lumínicas de las salas, el funcionamiento interno de las clases o la necesidad de cambiar determinados dibujos que servían de modelo a los alumnos. Otros iban más lejos y pedían más sistematización de los estudios teóricos y la redacción de tratados sobre las distintas materias docentes. Frente a cuestiones tan domésticas y baladíes hay que señalar la postura de Villanueva, partidario de colocar a los jóvenes artistas ante las distintas opciones más acordes con su propia sensibilidad.

También que pudiesen elegir sus profesores preferidos. Su modernidad no podía ser mayor, como lo fue asimismo la de su amigo y compañero académico, el genial pintor Francisco de Goya, el cual opinaba que las enseñanzas académicas «no deben ser privativas», es decir obligatorias, sino «auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas». Con criterio verdaderamente libérrimo, Goya se rebelaba ante «la opresión u obligación servil de hacer estudiar a todos por un mismo camino». Su díscola posición y negación de un arte normativo es propia de un artista que, rompiendo con el clasicismo imperante, abrió la brecha del arte contemporáneo.

ORÍGENES DE LA NOCIÓN DE PATRIMONIO ARTÍSTICO

Preocupación de la Academia fue siempre la conservación de las obras de arte heredadas del pasado. En las citadas *Adiciones* a los Estatutos de 1751 se suplicaba al rey que «las cosas excelentes

y antiguas, así de pintura como de escultura, en ninguna manera se dejasen sacar de Madrid» y los demás dominios de España, alertando a las aduanas de su posible evasión. Con el afán de perpetuar la memoria histórica, en 1756 la corporación expresó el deseo de conservar y extender el recuerdo de los monumentos antiguos de la Península y sobre todo de los que estaban más dispuestos a desaparecer con el tiempo, lo que más tarde dio lugar al estudio y la publicación, en 1787 y 1804, de las *Antigüedades árabes de España*. En 1769, promovida por la Academia, se promulgó una real orden «prohibiendo la salida de la Península, sin expresa autorización, de pinturas, libros, manuscritos y objetos artísticos de autores españoles», decreto reiterado en 1801, 1836 y 1837. Esta medida política de protección del tesoro artístico, que afectaba a «pinturas de autores que ya no viven» y que castigaba con la «competente multa pecuniaria» y «el embargo de pinturas», dio su fruto. Un año después, en 1770, se intercepta en la frontera de Ágreda, entre Castilla y Aragón, cuando se intentaba sacar al extranjero, el cuadro de *La Magdalena* de Murillo que, regalado por el rey a la Academia, es hoy una de las joyas de su Museo. En lo teórico, la preocupación del estudio del patrimonio heredado por los españoles quedó reflejada en los escritos de Ponz, Jovellanos, Bosarte, Ceán Bermúdez y Llaguno, académicos que fundamentaron la moderna historia del arte español.

DE COLECCIÓN PEDAGÓGICA A MUSEO DE BELLAS ARTES

La invención del Museo, tal como hoy se entiende, es una idea relativamente reciente, de la Edad Contemporánea, posterior a la Revolución francesa. Antes de la creación de las pinacotecas y gliptotecas, ligadas al concepto de que las obras de arte pertenecen al patrimonio común de una nación, existieron las colecciones valiosísimas del pasado, antecesoras de los actuales museos. Los tesoros de los monarcas y de los templos de la Antigüedad, de las catedrales y de los monasterios medievales, las galerías de obras artísticas de los príncipes renacentistas, de los reyes, nobles y grandes mercaderes del barroco, los gabinetes de los ilustrados, de las universidades y academias del Antiguo Régimen, fueron claros precedentes de nuestra idea moderna de museo. En la Academia de San Fernando, desde un primer momento el material pedagógico para la enseñanza de los alumnos, por el rango y la categoría de las piezas, constituyó el germen de su actual museo. Aunque hasta el año 1815 nunca se pensó en una galería o museo en sí, se puede constatar que se fue formando una colección excepcional que hoy en día, después del Museo del Prado, es en Madrid la más rica en obras maestras.

LA COLECCIÓN DE ESCULTURAS

La colección de la Academia se enriqueció desde su fundación con los yesos de estatuas que tenía en su taller Olivieri quien a la vez redactó una lista de los vaciados que debían comprarse en Roma con el fin de poseer modelos para los alumnos. Su petición era de dieciocho estatuas de la Antigüedad, dos de Miguel Ángel, seis del caballero Bernini y varias del flamenco Duquesnoy.

Muy importante fue la incorporación al fondo académico de dos colecciones, la que Felipe de Castro había formado en Roma por orden de Fernando VI y la de Mengs, «verdadero tesoro» en época de Carlos III. Ambas perfectamente embaladas vinieron a España por vía marítima. Tam-

bién hay que tener en cuenta que el rey donó los moldes procedentes de las excavaciones de Herculano (Villa de los Papiros) y los de seis estatuas antiguas, hoy en el Museo del Prado, procedentes de la colección de la reina Cristina de Suecia que se encontraban en el Palacio de San

Ildefonso, en La Granja. A estos yesos hay que añadir los traídos por Velázquez en su segundo viaje a Italia, en 1651, como la *Niobide corriendo* o los gigantescos vaciados de *Hércules Farnesio* y *Flora*, colocados en el zaguán de la Academia. También en 1811 se aumentó la colección de yesos con más de un centenar de obras diversas procedentes de la galería existente en la entonces desaparecida Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro para servir de inspiración a los artistas que en ella trabajaban. En el siglo XIX se adquirieron relieves de Luca della Robbia y de Donatello y un torso en Milán.



Giovan Domenico Olivieri, *José de Carvajal y Lancaster*, 1754, relieve en mármol, 63 x 49 cm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. E-259]

En la colección de escultura hay que contar los barros cocidos enviados por los pensionados de Roma, los bustos de los reyes esculpidos por los académicos Olivieri, Castro y Adan, las estatuas ecuestres de Felipe V y Carlos III, modeladas respectivamente por Manuel Álvarez, Roberto Michel y Juan Pascual de Mena, siendo el modelo de este último el que hoy, realizado en el taller de vaciados de la Academia, se ha erigido en la Puerta del Sol. El modelo del francés Saly, que representa a Federico V de Dinamarca a caballo para una plaza de Copenhague y que fue donado en 1777 por el diplomático español Delitala al ser nombrado académico de honor, completa esta colección de estatuas ecuestres. También citemos una serie de estatuillas de gran finura, procedentes del taller de Bartolomeo Cavaceppi, de las más vendidas en Roma a finales del siglo XVIII, que entraron en la Academia en 1784 procedentes del buque inglés *Westmorland*, capturado en aguas del Mediterráneo, que transportaba al Reino Unido las obras de arte compradas en Italia por los caballeros ingleses que habían hecho el «Grand Tour».

A título excepcional mencionemos el *San Bruno*, del escultor Manuel Pereira, que entró en el Museo con la desamortización eclesiástica. De gran realismo, labrado en piedra, es una pieza rara de la escultura española del Siglo de Oro, cuya producción esencial fue la de imágenes en madera policromada, como la bella *Dolorosa* de Pedro de Mena.

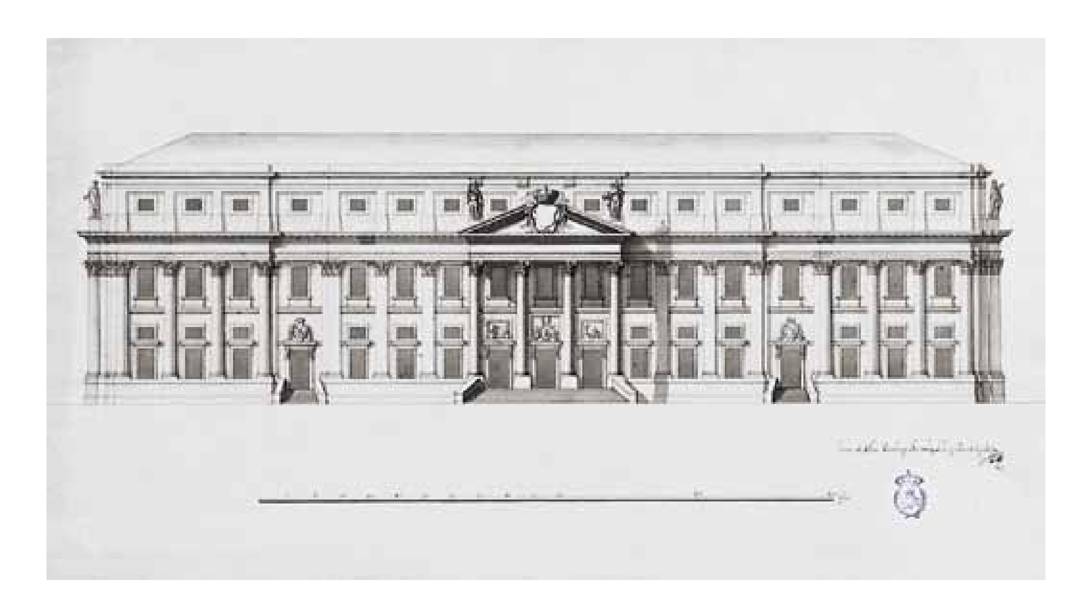


Flora Farnesio, h. 1649-1650, vaciado en escayola, 357 x 140 x 161 cm, obra adquirida por Velázquez durante su segundo viaje a Italia, 1651, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. V-2]

LA COLECCIÓN DE PINTURAS

El Museo de la Academia cuenta con pinturas de primera calidad tanto españolas como extranjeras. Gracias a los inventarios de 1804, 1814 y 1829 se puede reconstruir la historia de sus fondos, de los cuales muchas obras pertenecen hoy al Museo del Prado. En un principio la colección era un instrumento pedagógico destinado a la enseñanza. Las obras de los profesores y los cuadros del pasado servían de modelo y ejemplo para los alumnos. Los consiliarios, en 1774, opinaban que los profesores de la Academia no eran «capaces de formar escuela ni de ponerse al público como originales» y que había que retirar sus obras de las salas. Hay que reconocer que sus pinturas no podían parangonarse a las de los artistas españoles del siglo XVII, elogiadas por los entendidos del siglo XVIII. La Academia, que quería dar «buena leche de enseñanza» a los discípulos por medio de las obras de Rafael, Miguel Ángel y otros pintores italianos copiadas por los pensionados en Roma, solicitó a Carlos III que le proporcionase las pinturas necesarias para la enseñanza a la vez que servirían para dar lustre al nuevo edificio de la calle de Alcalá, «nuevo monumento de la magnificencia del Rey y un insigne ornamento de la Corte». Para ello solicitaron las obras que se habían enajenado a la Compañía de Jesús, expulsada de España en 1769. Cedidas las obras de los jesuitas, el monarca enriqueció la colección de la Academia con otras obras procedentes de sus palacios. Importante para el futuro de los museos españoles fue el mandato que Carlos III, movido por un prurito moral, dio a Mengs para que seleccionase los lienzos que, con desnudos licenciosos, se encontraban en sus distintas residencias. La orden era la de quemar esas pinturas consideradas indecentes. Mengs, con el pretexto de que tenían valor pedagógico para el estudio de la pintura, salvó de la quema obras maestras de Durero, Tiziano, Rubens, Veronés y otros grandes pintores. Ocultadas hasta 1792, fueron trasladadas a una habitación secreta o «Gabinete reservado», al cual muy pocos tenían acceso.

En 1815 la Academia, además de algunas pinturas procedentes del Escorial, se enriqueció con la excepcional colección de Godoy, el Príncipe de la Paz. En ella se encontraban las dos *Majas*, que estuvieron en la Academia hasta el año 1901, año en que pasaron al Museo del Prado. Aparte de las obras procedentes de la desamortización eclesiástica hay que tener en cuenta las donaciones hechas a lo largo del siglo XIX por benefactores particulares. En 1824 don Fernando Queipo de Llano depositó el retrato de su esposa, la marquesa de Llano, por Mengs. Además del retrato ecuestre de Fernando VII, encargado por la corporación a Goya, tanto Juan de Villanueva como Moratín legaron en sus testamentos los retratos hechos por el genial pintor aragonés. En 1829, el hijo de Goya donó el autorretrato de su padre, pintado en 1815, y el afrancesado García de la Prada, amigo de Moratín y de Goya, regaló, en 1836, cinco magníficas obras: *El entierro de la sardina, Procesión de disciplinantes, Escena de Inquisición, Casa de locos y Corrida de toros en un pueblo*. El autorretrato de Goya ante el caballete se compró en el siglo XX gracias al generoso legado de don Fernando Guitarte, cuya herencia aportó a la Academia no sólo muebles y objetos de artes decorativas sino también cuadros tan interesantes como el romántico retrato de la hija de Esquivel. Entre las obras adquiridas con los caudales dejados por Guitarte, hay que señalar las del Greco, Zurbarán, Picasso, Juan Gris, Julio González y de otros artistas que completan el magnífico fondo artístico del Museo.



Domingo Antonio Lois y Monteagudo Gamallo, *Academia de tres nobles artes. Alzado de la fachada principal*, primer premio de primera clase del Concurso General, prueba de pensado, 1754, lápiz, tinta y aguada gris sobre papel verjurado, 359 x 660 mm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. A-139]

UN MOMENTO DE TRANSICIÓN

La Guerra de la Independencia y el retorno de Fernando VII, el «deseado», marcaron el inicio de una época de transición. El paso del mundo del despotismo ilustrado al de la España liberal tuvo el momento intermedio del absolutismo fernandino. En materia de política artística quedaba atrás el fallido proyecto del rey José Bonaparte de crear el Museo Josefino, tan efímero como su reinado. La Academia, que fue encargada de recoger las obras de arte dispersadas por los franceses, encontraba que el edificio de la calle de Alcalá resultaba pequeño para su función docente y artística. En 1814 pensaba que había que tener «un edificio correspondiente [...] con la anchura que necesita; por cuya falta se hallan arrimados varios cuadros de primer orden y autores clásicos, estimando el más a propósito del convento de San Felipe el Real [...] donde podría reunirse la Academia, la Galería de Pinturas, la de Estampas, la de Arquitectura, la Colección de Estatuas, bustos y relieves con la Calcografía, que para que progrese debe estar unida a la Academia como una de sus hijas». Al no llevarse a cabo ese proyecto, solicitó se le concediese el Palacio de Buenavista que, situado en la Plaza de Cibeles, había sido confiscado a Godoy. A pesar de serle adjudicado por el rey, la Academia, sin embargo, no pudo financiar la reforma de tan gran inmueble. Nombrado en 1815 el infante Carlos María Isidro, el futuro pretendiente al trono y causante de las guerras carlistas, «Gefe principal de la Academia y todos los establecimientos de Nobles Artes» y al ser destinado el Palacio de Buenavista a Museo de Artillería, se concedió, en compensación, a la Academia, el conjunto de obras de arte que formaban la rica colección Godoy. A propósito de la construcción de un edificio ideal y adecuado para una Academia, recordemos los proyectos de «pensado» de Domingo

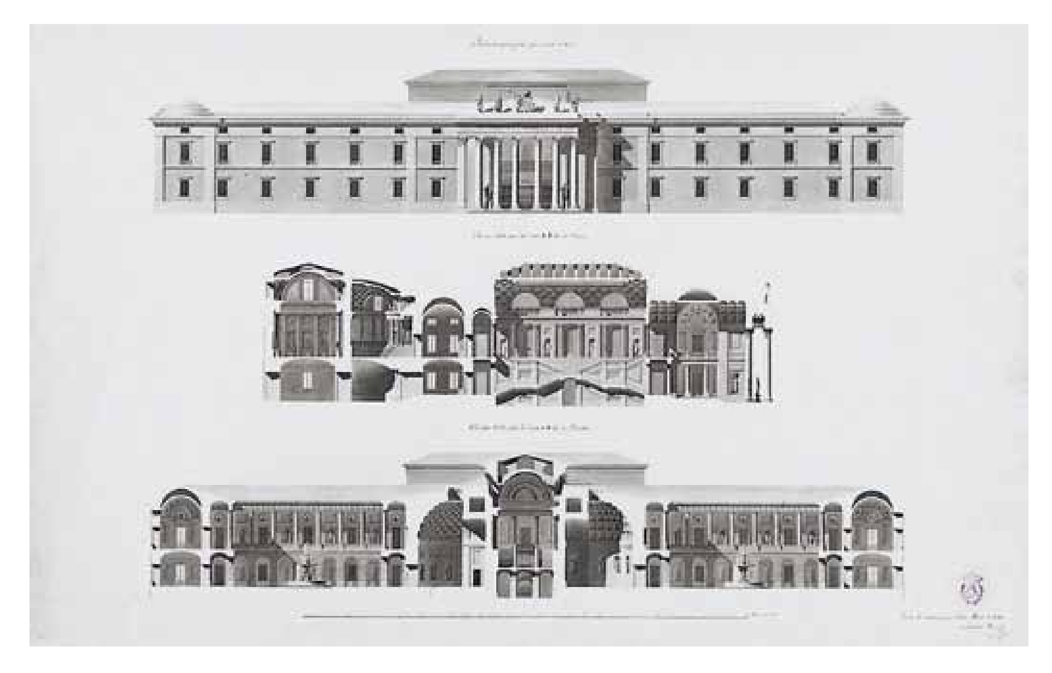
Antonio Lois y Monteagudo en 1754 y el de Silvestre Pérez en 1790. Sueño nunca cumplido de una arquitectura racional propia de la utopía ilustrada.

De la época fernandina fue el *Plan General de Estudios* publicado en 1821. De carácter neoclásico, denota cómo, en materia de enseñanza, no se había hecho ningún progreso desde la fundación de la Academia. Sin embargo corrían ya aires de renovación. El poeta Juan Nicasio Gallego, en la Junta Pública de 1808, había hecho un discurso con hondo sentido patriótico contra la invasión napoleónica, titulado *Sobre la influencia del entusiasmo en las Artes*. El prerromanticismo rompía la frialdad y rigidez de los neoclásicos, abriendo las compuertas de la emoción.

UN NUEVO PERIODO ACADÉMICO

Al fallecer en 1833 Fernando VII, se cerró una etapa ominosa y se abrió un nuevo período histórico en el cual, hasta 1874, se perfiló el cariz esencial de lo que sería España hasta mediados del siglo XX. El lento y desigual desarrollo económico del país, todavía de base agrícola, la necesidad de modernización material y equipamiento industrial, los hechos políticos y los enfrentamientos ideológicos fueron factores dominantes de una evolución progresiva de la vida española. La transformación, con desequilibrios según las regiones, fue evidente y el liberalismo, más o menos moderado, con la incipiente ascensión de la burguesía, contribuyeron al cambio de la mentalidad social. En las artes, el ansia de romper con las trabas de sujeción a las normas académicas condujo

Silvestre Pérez, *Casa para Academia de tres nobles artes. Alzado de la fachada principal y secciones AB y CD*, ejercicio para académico de mérito por la Arquitectura, prueba de pensado, 1789-1790, lápiz, tinta y aguadas negra y gris sobre papel verjurado, 625 x 980 mm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. A-170]



a nuevos planteamientos de la educación artística. En 1844 se creó la Escuela Superior de Arquitectura, la cual, lo mismo que la Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, separó de la Academia a los profesionales de la construcción, cada vez con mayor formación técnica. En 1846, al crearse la Escuela de Bellas Artes para el aprendizaje de los pintores, escultores y grabadores, se dio un paso definitivo para convertir la Academia, ya sin funciones pedagógicas, en una institución sólo honorífica y fiscalizadora de la vida artística. Aunque muchos académicos continuaron como profesores de la nueva escuela y muchos constituyeron parte de los jurados de los concursos y Exposiciones Nacionales, instituidas en 1853, su papel rector comenzó a ser puesto en cuestión. En un país en el cual se había acabado el mecenazgo de los reyes y la comitencia de la Iglesia, los artistas se vieron desvalidos al no existir, como en Francia u otros países europeos, una potente clientela privada. La falta de coleccionistas llevó a que los artistas se acogieran a los beneficios que proporcionaba el Estado por medio de los premios y medallas concedidas en las Exposiciones Nacionales, plataformas de la fama, que conducían a recibir encargos de obras destinadas al ornato de los edificios de los nuevos organismos oficiales.

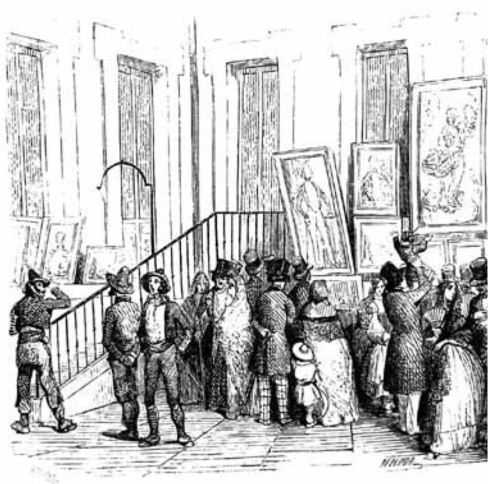
LAS EXPOSICIONES NACIONALES

En el siglo XVIII a la ceremonia de la «Distribución de Premios» acudían las personalidades más distinguidas de Madrid, que podían contemplar las obras de los alumnos galardonados expuestas durante quince días. Abiertas las salas de la institución «a toda clase de personas», en especial a los «inteligentes y de buen gusto», podían también admirar «la copiosa y estimable colección de estatuas sacadas de la antigüedad y demás preciosidades que posee» la Academia.

A principios del siglo XIX, por medio del *Diario de Avisos* se anunciaban las exposiciones que se celebraban en el edificio de la calle de Alcalá y a las cuales acudía cada vez mayor número de personas. El artículo «La Esposición de Pinturas» (1838), de Mesonero Romanos, y los grabados de las revistas románticas nos muestran el variado público que acudía a los certámenes artísticos organizados por la Academia: caballeros enchisterados, damas con miriñaque y abanicos, niños bien vestidos y menestrales tocados con montera y sombrero de ala. A partir de 1853 las Exposiciones Nacionales pasaron a depender del Ministerio de Fomento, con periodicidad bienal y trienal durante la Restauración. A partir de ese momento la Academia dejó de ser protagonista. Estos certámenes, «pieza angular [del] entramado artístico español», según Carlos Reyero, duraron hasta mediados del siglo XX. Después de su supresión y tras celebrarse, en la década de los cincuenta del último siglo, las dos ediciones de la Bienal de Arte Hispanoamericano, hubo que esperar al año 1982 en el que la feria ARCO vino a colmar, pese a su carácter mercantil, con participación internacional, el vacío dejado por las Exposiciones Nacionales.

LAS REACCIONES ANTIACADÉMICAS

El romanticismo trajo consigo la oposición al control artístico ejercido por la Academia en el siglo XVIII. Los anhelos de libertad y fantasía creadora fueron esenciales en el cambio de las ideas estéticas. Una nueva sensibilidad y un nuevo concepto de papel del arte en la sociedad se imponían. Las críticas y las polémicas publicadas en *El Artista* y otras revistas de la década de los treinta son

«La Esposición de Pinturas», ilustraciones para *Escenas matritenses* por El Curioso Parlante (don Ramón de Mesonero Romanos), cuarta edición, Madrid, 1845

índices de las inquietudes que suscitaba el arte último. Las diatribas de Esquivel, partidario de un arte naturalista frente a las idealistas convenciones de los puristas son una prueba de una actitud contraria a la pedagogía académica imperante. A mediados de siglo, las reacciones antiacadémicas se acentuaron. En 1851 se publicó, con un informe favorable de la Academia, lo que es paradójico, el libro *El pintor en Italia y demás países de Europa atendiendo al estado de las Bellas Artes,* de José Galofre, pintor y erudito catalán, de formación «nazarena» que condenaba, por obsoletas, las enseñanzas de la institución. Galofre, que en 1853 pidió a las Cortes Constituyentes que se suprimiese la Academia «por inútil y de poco fruto», recibió respuesta del pintor Federico de Madrazo quien, más tarde, de 1866 hasta 1894, fue director de la corporación. Los debates en pro y en contra de las normas y los métodos de la enseñanza de las artes se hicieron más frecuentes con la aparición de las vanguardias artísticas a finales del siglo XIX y primera mitad del XX. Baste recordar, como episodio a la oposición de las enseñanzas académicas de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, el protagonizado por Salvador Dalí en los años veinte del siglo último.

¿ROMA O PARÍS?

La exposición *Roma y el ideal académico*, celebrada por el Museo en 1992, planteaba el dilema de los artistas españoles de la segunda mitad del siglo XIX. Roma y París eran dos metas, dos focos de atracción de distinta calidad. Para un joven recién salido de la madrileña Escuela de Bellas Artes, era un sueño poder vivir el ambiente cosmopolita de Roma en la época romántica, frecuentar las tertulias del Café Greco en Via Condotti y empaparse del pasado de la «ciudad eterna». Mariano Fortuny es un claro ejemplo de la aportación de Roma al arte decimonónico.

Ahora bien, muchos sintieron, como los Madrazo, la necesidad de triunfar en París. La vida bohemia, el brillo de los Salones y los círculos del arte más avanzado ejercían un fascinante hechizo

para aquellos que apostaban por la modernidad. En los años finiseculares, las dos ciudades eran como dos rivales irreconciliables. A la larga, quien ganó la batalla fue París.

La prueba más palmaria es el arte de Picasso o de Juan Gris en el siglo XX.

En el año 1873 don Emilio Castelar, a la sazón presidente de la primera República, además de crear la sección académica de la Música, para dignificar las pensiones de los artistas, fundó «La Escuela de Bellas Artes en Roma». Instalada en San Pietro in Montorio, en la colina del Gianicolo, la hoy llamada «Academia de España en Roma» fue, y sigue siendo, un lugar privilegiado del Arte. La larga nómina de grandes artistas que disfrutaron de beca en la Academia es muy significativa, como lo es también el nombre de los directores de la institución, entre los cuales figura la preclara personalidad de don Ramón María del Valle-Inclán.

LAS EXCELENCIAS DEL MUSEO

Durante todo el siglo XIX la Academia, con su colección artística y la Escuela de Bellas Artes siguió compartiendo el edificio con el Gabinete de Historia Natural. La instalación del Museo, según los testimonios de Mesonero Romanos y de Fernández de los Ríos por parte de los españoles y de Viardot y el barón Davillier por parte de los extranjeros, dejaba mucho que desear.

Las obras maestras que encerraba estaban mal presentadas: los cuadros repartidos en oscuros salones o tránsitos estrechos, sin otro orden en su colocación que el necesario para conservarlos en buen estado y como si sólo se pretendiese establecer interinamente un depósito de ricos materiales, para erigir en ellos más tarde un monumento digno de las Artes y de nuestra cultura.

Según Caveda (*Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando*, 1868), sus fondos debieran unirse a los del Museo Nacional, el fracasado Museo de la Trinidad formado con las obras artísticas reunidas tras la desamortización eclesiástica. El «amontonado tesoro» de trescientos cuadros señalado por Fernández de los Ríos, en su *Guía de Madrid* (1876), merecería mayor atención. A pesar de estar sus pinturas desordenadas en el laberinto de las sombrías salas, la calidad de las obras allí colgadas se impuso. Manet, cuando viajó a Madrid en 1867, visitó el Museo de San Fernando y admiró los cuadros de Goya que tanto influyeron sobre su pintura impresionista. No cabe duda de que Goya, que se insurgió tajantemente contra «la opresión u obligación servil de hacer estudiar a todos por un mismo camino» y que era contrario a los «fatigados estilos», predicaba y practicaba la libertad del arte, que a la postre ganaría la batalla del verdadero arte desde el seno mismo de la Academia. La evolución posterior de la institución es la garantía de nuestro aserto ya que en el Museo de la Academia se pueden encontrar los ejemplos más preclaros del pasado y del arte español más vivo en el presente. A ello hay que añadir obras maestras del arte europeo como *La Primavera* de Arcimboldo y diferentes cuadros de Rubens, Magnasco, Fragonard o Van Loo. Respecto a la pintura española del Siglo de Oro señalemos el magnífico conjunto de obras de Ribera, Murillo, Alonso Cano y Zurbarán.

EL MUSEO HOY

La excelencia artística define la calidad de la colección académica, la cual, en un inicio, nació bajo el signo de la didáctica y que, a principios del ochocientos, por una feliz metamorfosis, se convirtió en el primer museo abierto al público en Madrid. Anterior cronológicamente al Museo del Prado, contribuyó en España a la «invención» del moderno concepto de museo.

Durante todo el siglo XIX y tres cuartos del siglo XX convivió bajo el mismo techo con la Escuela de Bellas Artes, la cual, al ser incorporada a la Universidad Complutense como facultad, fue trasladada al campus de la madrileña Ciudad Universitaria.

El palacio Goyeneche, rehabilitado por el académico Fernando Chueca Goitia abrió, en 1986, las puertas del Museo, con una nueva instalación montada por el académico José María de Azcárate. Remozado de nuevo el Museo, en 1996 y por último recuperados en el 2000, los locales que en la parte del fondo norte de la segunda y tercera planta habían estado ocupados por el Ministerio de Hacienda, el cual generosamente accedió a su devolución, el Museo hoy cuenta con amplios y diáfanos aspectos acondicionados por el académico Fernando Chueca Goitia y la arquitecta Emanuela Gambini, de acuerdo con el plan museológico de los académicos Antonio Bonet Correa y Gustavo Torner.

A las salas dedicadas a la exposición de pinturas, esculturas y demás artes de la imagen hay que añadir las más específicas dedicadas a la arquitectura, las artes decorativas, la música y la vida académica. A ellas se suma, como novedad, la dedicada a los yesos o modelos antiguos.

El conjunto artístico de la Academia es excelente. Con sus escogidas piezas acumuladas por la corporación durante sus doscientos cincuenta años de existencia, el Museo constituye hoy una magnífica representación de la morada de las Musas, a dos pasos de la madrileña Puerta del Sol, en pleno corazón de la capital de España.



Felipe de Inza, *Alegoría de las Artes bajo la protección de Fernando VI*, 1758, relieve en pasta sobre mármol negro, 82 x 62 cm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [inv. E-255]



Nota al lector

Este libro ofrece una selección de obras entre las más representativas del Museo (pintura, escultura, y una breve reseña sobre la colección de dibujos). Son obras de muy distinto origen; algunas se crearon para la enseñanza, otras proceden de colecciones reales, de la colección Godoy, de premios, o son envíos de pensionados. Hay notables donaciones, así como adquisiciones recientes gracias a la herencia Guitarte. Todo ello refleja la riqueza artística del Museo y sin embargo no es más que una parte de los importantes y numerosos fondos que posee la Institución.

Buscando una mayor claridad y siempre teniendo en cuenta un hilo conductor que facilite la mejor comprensión del contenido del Museo se ha optado por distribuir las obras por siglos y en orden cronológico por la fecha de nacimiento de sus autores, prescindiendo de una ordenación por salas o temática, siempre expuesta a cambios.

En la ficha previa al estudio de cada obra se indica el autor, el número de inventario actual, la fecha si se conoce, la técnica y las dimensiones relacionando en primer lugar la altura.

A continuación se recogen firmas, inscripciones, y otras anotaciones que aparecen en los lienzos, marcos, y soportes. Asimismo se indica la procedencia de las obras, cuando se conoce, y otros datos que se han juzgado de interés.

Se completa esta información con la referencia a las etiquetas R (romboidal) y C (circular), que conservan algunos cuadros. Dichas etiquetas corresponden a inventarios antiguos y constituyen datos enormemente útiles para completar no sólo la historia de las obras sino de la propia institución. Se han reseñado por razones prácticas sólo los inventarios más recientes, publicados a partir de la *Cartilla de Excursionistas* de don Elías Tormo y el *Catálogo* de 1929.

Los números de inventario actual aparecen entre corchetes tras el título y medidas de la obra y remiten, en cada caso al *Inventario de pinturas* de Alfonso E. Pérez Sánchez, de 1964, al *Segundo* y *Tercer inventario de pinturas* publicados por Blanca Piquero en 1985 y 1999, o al *Inventario* (1986) y *Catálogo de escultura* (1994) de Leticia Azcue. Por último se incorpora la referencia a la guía en dos tomos del Museo (sección A, 1988; y sección B, 1991) dirigida por Jose María de Azcárate y Ristori y publicada con la ayuda de la Comunidad de Madrid.

Los textos de las fichas han sido redactados por:

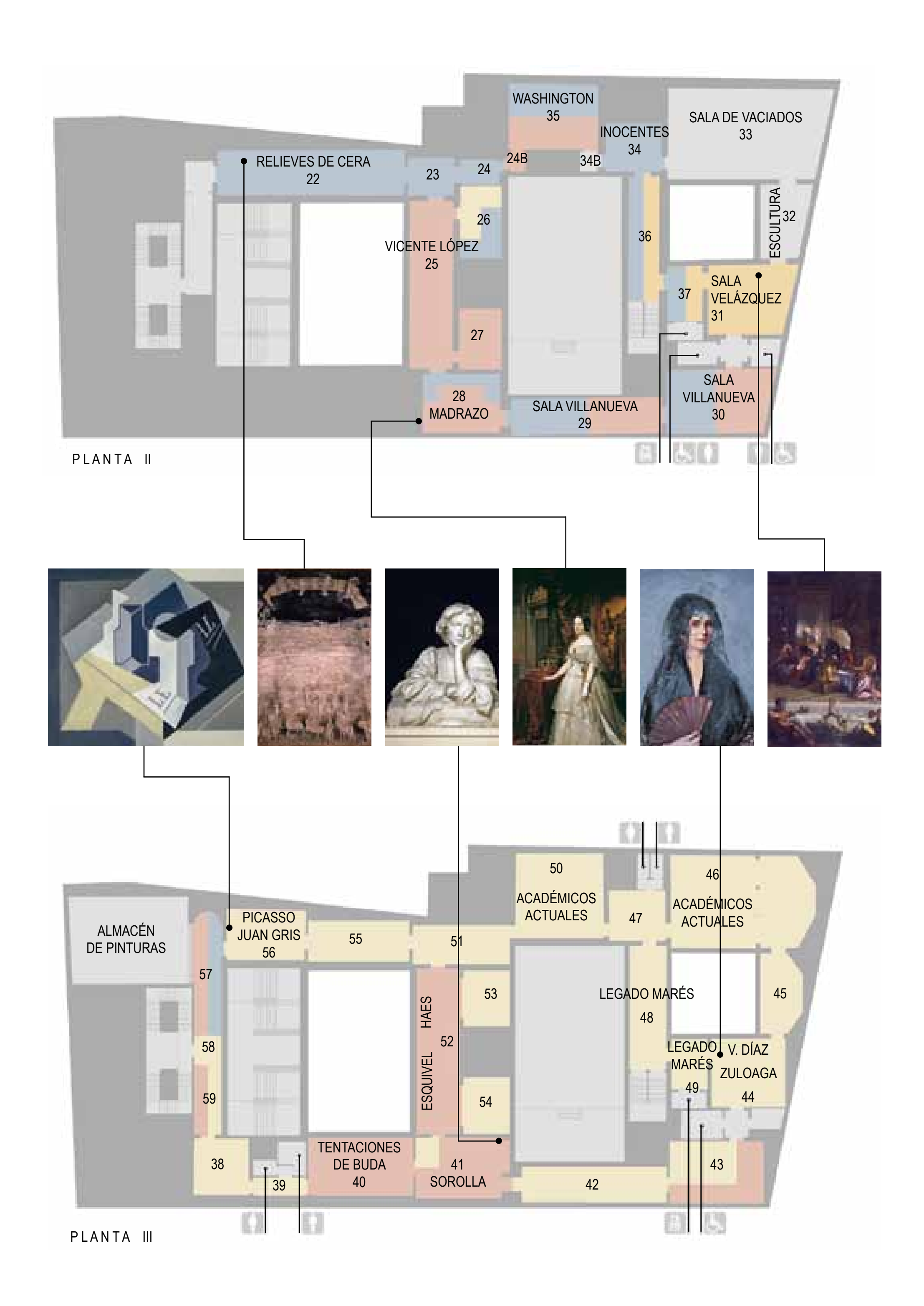
ACG Ascensión Ciruelos Gonzalo
BPL Blanca Piquero López
MGA Mercedes González de Amezúa

Plano del Museo



RUBENS 19
ARCIMBOLDO
18
MURILLO 17
10
SUEÑO DEL CABALLERO
11
12
RIBERA
ALONSO CANO
13
14
9
GOYA 20
ENTRADA
ZURBARÁN
6
8
SALÓN DE ACTOS
15
16
7
ESTRADO
GOYA 21
1
MENGS
VAN LOO
3
2
4
5

PLANTA I


WASHINGTON
35
INOCENTES
34
SALA DE VACIADOS
33
RELIEVES DE CERA
22
23
24
24B
34B
26
VICENTE LÓPEZ
25
36
ESCULTURA
32
37
SALA
VELÁZQUEZ
31
27
SALA
VILLANUEVA
30
28
MADRAZO
SALA VILLANUEVA
29
PLANTA II
50
ACADÉMICOS
ACTUALES
46
ACADÉMICOS
ACTUALES
47
ALMACÉN
DE PINTURAS
PICASSO
JUAN GRIS
56
55
51
57
53
HAES
LEGADO MARÉS
48
45
52
58
ESQUIVEL
LEGADO
MARÉS
49
V. DÍAZ
ZULOAGA
44
59
54
38
39
TENTACIONES
DE BUDA
40
41
SOROLLA
42
43
PLANTA III





LA COLECCIÓN



1 | GIOVANNI BELLINI, GIAMBELLINO

Venecia, h. 1438 – 1516

El Salvador, h. 1502

Óleo sobre tabla, 44 x 33 cm. Firmado: «IOANNES BELLINVS» [inv. 608] R.71; C.450; Tormo, p. 28; Cat. 1929, p. 18; Pérez Sánchez, p. 57; Guía sección A, p. 119

Giovanni Bellini, denominado a veces *Giambellino*, es el iniciador de la escuela veneciana. Artista formado en el estilo duro de su padre, Jacopo Bellini, y en el monumentalismo de Andrea Mantegna, evoluciona en su etapa de madurez hacia una mayor suavidad, incorporando un colorido más brillante y concediendo mayor importancia a la luz, notas propias de la pintura veneciana.

La tabla representa, tras un antepecho en el que figura la firma del artista, el busto de Cristo, con el rostro idealizado y dirigiendo la mirada hacia su derecha. La suavidad en el tratamiento y el colorido son características de su última etapa, en donde se observa ya un lirismo que anuncia el arte de los dos grandes maestros venecianos, Giorgione y Tiziano, formados en su taller.

De esta obra existe un dibujo preparatorio en el British Museum, Londres, y una copia antigua, quizá de mano española, en el Museo del Prado (núm. 576).

La tabla no figura en ninguno de los inventarios antiguos de la colección Godoy, sin embargo, tal como indicó el profesor Pérez Sánchez (1970), formó parte de la colección del Príncipe de la Paz, si bien se desconoce su procedencia anterior. BPL

Bernard Strigel (copia)

El emperador Maximiliano y su familia, h. 1515-1520

Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm [inv. 856] C.392; Tormo, p. 36; Cat. 1929, p. 30; Pérez Sánchez, p. 77; Guía sección A, p. 120

Perteneciente a una familia de pintores y escultores, Strigel recibe su primera formación artística junto a su padre, Hans Strigel el Joven. Apreciado por sus contemporáneos por sus retablos y especialmente como pintor de retratos, se le considera como uno de los representantes más famosos de la pintura alemana antigua, junto a Durero, Altdorfer y Cranach.



Para el emperador Maximiliano pintó una serie de retratos, de los que se hicieron múltiples réplicas. A él se debe el modelo de retrato oficial del emperador, cuya fecha de ejecución se discute, siendo la réplica más antigua la de la Gemäldegalerie de Berlín de 1496-1499.

Especialmente interesante es el retrato de grupo que representa a Maximiliano en el círculo de su familia, pintado en 1515 con motivo del doble compromiso oficial de sus nietos.

La obra se encuadra en el tipo de retrato de familia, en que se está aludiendo a una imagen del poder de la Casa de Austria. Maximiliano I (1459-1519), a la izquierda, visto de perfil, aparece acompañado de otros miembros de su familia. Los personajes quedan identificados gracias a las inscripciones que hay al lado de cada uno. Al fondo, a la derecha, se encuentra María de Borgoña (1457-1482), primera mujer de Maximiliano; junto a ella, el hijo de ambos, Felipe el Hermoso (1478-1506). En primer término, los nietos; a la izquierda, el emperador Fernando I (1503-1564); en el centro, Carlos I de España y V de Alemania (1500-1558) y cerrando la composición, a la derecha, su cuñado, Luis II de Hungría (1506-1526). Los personajes responden a un tipo de retrato intemporal al no corresponder su aspecto con su edad real. Las inscripciones parecen posteriores a la muerte de Maximiliano en 1519, ya que Carlos V y Fernando I son designados como emperadores, título que ostentarían en 1519 y 1556, respectivamente. El retrato es una copia, en lienzo, del original sobre tabla que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena, en el que los personajes aparecen identificados con figuras de la Santa Parentela.

Procedente de la colección del Príncipe de la Paz, la obra ingresa en la Academia en 1816.

Ponz la cita en la «Casa del Campo» de Madrid, siendo probablemente un regalo de Carlos IV a Godoy. **BPL**

3 | Antonio Allegri, Correggio

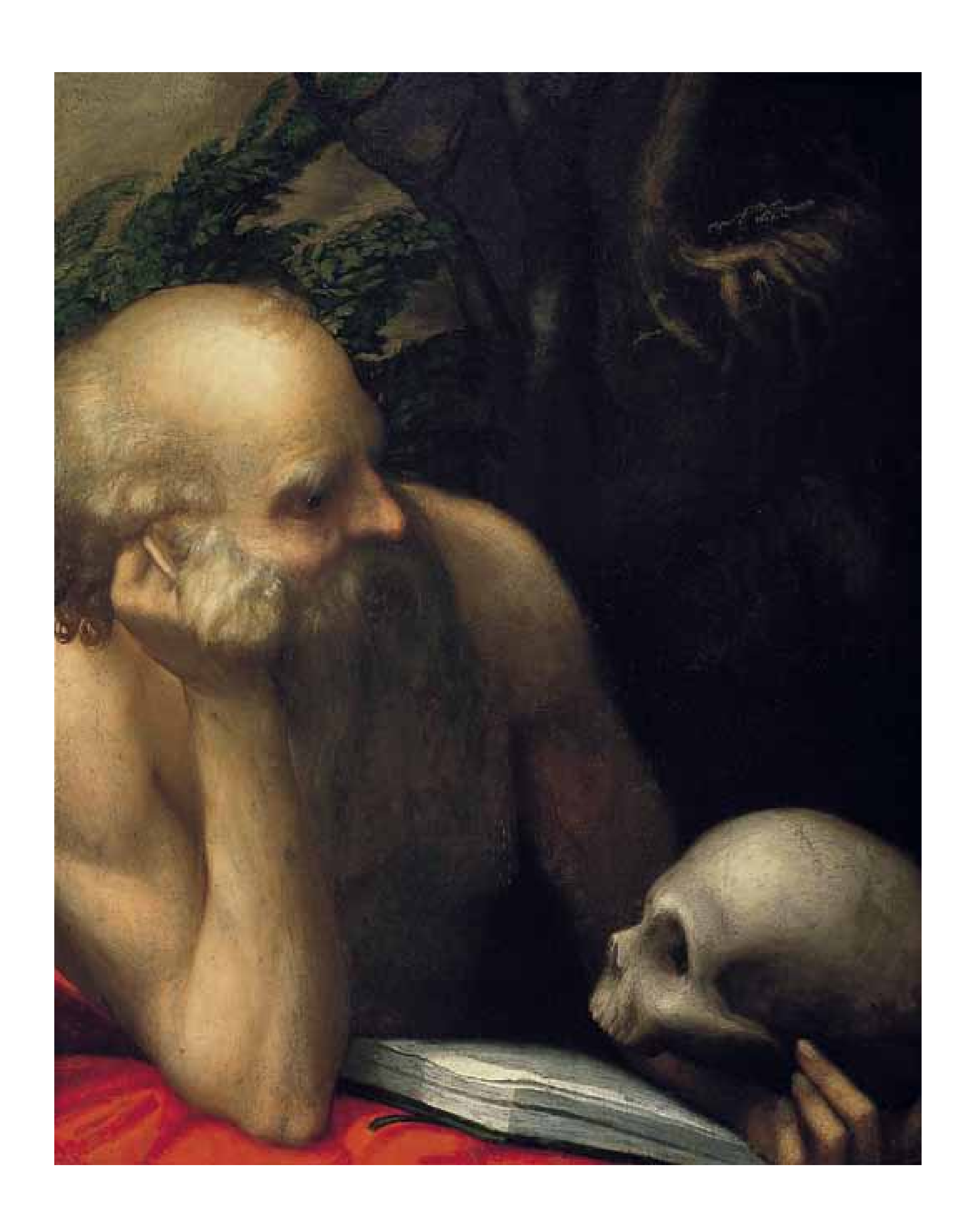
Correggio, Reggio Emilia, h. 1493 – 1534

San Jerónimo, h. 1515-1518

Óleo sobre tabla, 64 x 51 cm [inv. 610] R.248; C.258; Tormo, p. 30; Cat. 1929, p. 28; Pérez Sánchez, p. 57; Guía sección A, p. 119

Allegri, llamado *il Correggio* por su lugar de nacimiento, sin renunciar a la tradición anterior renacentista, anuncia con su dinamismo procedimientos del barroco. El santo aparece meditando ante la calavera sobre un fondo de paisaje. Su figura, de contornos diluidos y fuertemente iluminados, emerge de la sombra, en una imagen que funde el sentimiento religioso con una sensibilidad próxima ya al mundo barroco.

La obra, citada por primera vez en 1627 en el inventario de los Gonzaga, pasa luego a la colección de Carlos I de Inglaterra. Tras su paso por distintas manos, en 1787 Ponz la cita en el Palacio de la Granja. Adjudicada a comienzos del siglo XIX a Sebastiano del Piombo, la atribución a Correggio queda confirmada a mediados del mismo siglo. Su tamaño reducido permite pensar en un encargo de devoción privada y se ha fechado hacia 1515-1518. **BPL**





4 | Luis de Morales

Badajoz, h. 1515 – 1586

La Piedad

Óleo sobre tabla, 126 x 98 cm [inv. 612] R.225; C.420; Tormo, p. 27; Cat. 1929, p. 19; Pérez Sánchez, p. 58; Guía sección A, p. 118

Luis de Morales, apodado *el Divino* por la intensidad de sus pinturas religiosas, crea una iconografía devota que responde a la espiritualidad difundida en Extremadura por los escritos y predicaciones del obispo de Badajoz, Juan de Ribera, más tarde arzobispo de Valencia. Ribera, como protector de Morales, tuvo un papel decisivo en la creación y propagación de estas imágenes.

Este asunto devoto, la Piedad, tan frecuente en el arte cristiano, se renueva en el arte de Morales con enorme fuerza expresiva. El dolor de la Virgen, sobriamente reflejado, evoca el tema medieval de la *Compassio Mariae*. Un sutil *sfumato* de herencia leonardesca y flamenca modela el cuerpo de Cristo. A la vez, el pintor no duda en distorsionarlo, pues su prioridad es el mensaje espiritual sobre la Pasión y no la corrección anatómica. De la *Piedad* existen varias versiones de mano de Morales (algunas, como la núm. 2.513 del Museo del Prado, con las figuras de busto) y numerosas copias antiguas.

Esta pintura y también la siguiente (inv. 613) proceden del colegio de los jesuitas de Córdoba, al que llegaron probablemente donadas por don Diego de Simancas, sucesor de Ribera como obispo de Badajoz. **MGA**

5 | Luis de Morales

Badajoz, h. 1515 – 1586

Cristo ante Pilatos, h. 1570

Óleo sobre tabla, 54 x 96 cm [inv. 613] R.16; C.459; Tormo, p. 26; Cat. 1929, p. 15; Pérez Sánchez, p. 58

Esta escena se titula a veces *Ecce Homo* («he aquí al hombre») por las palabras de Pilatos, gobernador de Judea, en la Pasión según San Juan (19, 5). Obra de madurez del pintor, hacia 1570, prescinde de elementos accesorios: el fondo neutro y oscuro elimina toda referencia espacial y nuestra mirada se concentra sobre las tres figuras de medio cuerpo.



La de Cristo puede compararse con el cuadro que del mismo pintor conserva el Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Maniatado y coronado de espinas, permanece silencioso entre dos personajes de cruel sarcasmo. El de la izquierda, asiendo brutalmente el manto de púrpura, tiene rasgos caricaturescos y procede directamente del manierismo nórdico. El otro podría ser Pilatos mismo, a juzgar por su vestimenta. Hay un claro conocimiento por parte del pintor de las estampas centroeuropeas y en especial de la obra de Durero, Schongauer y Goltzius.

Como la obra precedente (inv. 612), procede del colegio de los jesuitas de Córdoba, a donde llegó donada probablemente por don Diego de Simancas, obispo de Badajoz. **MGA**

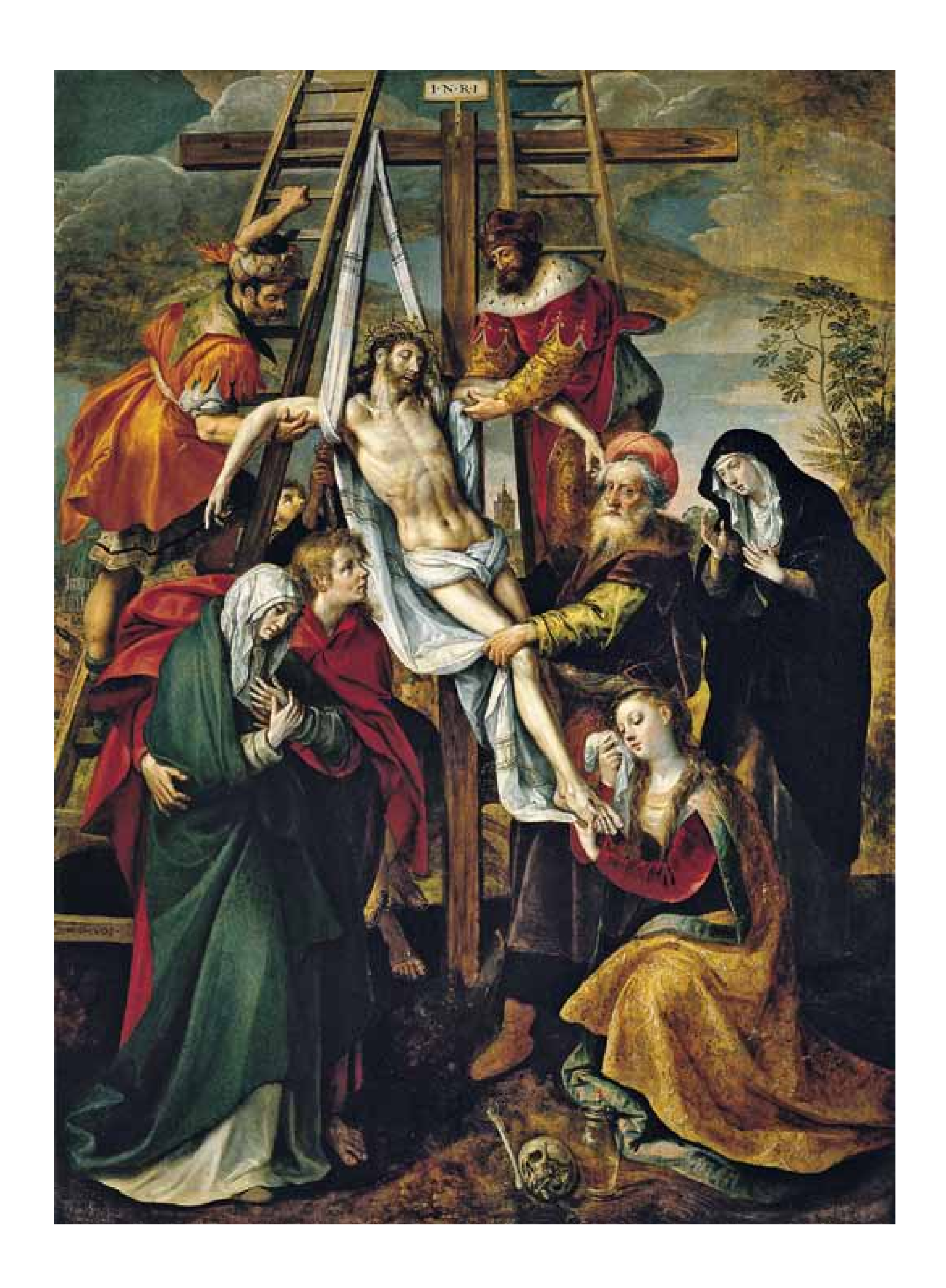
6 | GIUSEPPE ARCIMBOLDO — Milán, 1517 – 1593

La Primavera, 1563

Óleo sobre tabla, 66 x 50 cm. Firmado en la parte inferior derecha: «GIUSEPPE / ARCIMBOLDO F.»; detrás: «LA PRIMAVERA / Va'accompagnata con L'Aria ch'una testa di uccelli» [inv. 606] R.49; Pérez Sánchez, p. 57; Guía sección A, p. 84

Busto de un joven y sonriente caballero. La cabeza se ha compuesto con rosas, peonías y pensamientos; el pomo de la espada es un iris, y el traje cortesano está figurado con margaritas en la gola de encaje y hojas de col en la manga. Estas célebres *teste composte* fueron concebidas en la corte imperial de Viena por Arcimboldo y su compatriota Giambattista Fonteo, formando un conjunto de cuatro estaciones y cuatro elementos emparejados (Aire y Primavera, Fuego y Verano, Tierra y Otoño, Agua e Invierno), como una alegoría del poder imperial de Maximiliano II. Más tarde, el pintor hizo nuevas versiones de la serie, entre las cuales cabe señalar *La Primavera* hoy en el Musée du Louvre, procedente de la colección de los Electores de Sajonia, en Dresde. Analizando los cuadros junto con el manuscrito de Fonteo, el profesor Thomas da Costa Kaufmann ha demostrado su riquísimo simbolismo, que rebasa el mero *divertimento* ingenioso para ofrecer a Maximiliano un completo entramado de referencias a la dinastía imperial, la «semidivina gloria austríaca», utilizando motivos de todas las ramas del saber de la época. Las «Estaciones» y los «Elementos» han cobrado este aspecto, pues el ser humano es como un microcosmos que resume el tiempo y el espacio, gobernados por el emperador. Se asocian también los cuadros con las cuatro edades del hombre, en alusión a los varones que se suceden en el trono imperial. Emparejando cada elemento con una estación, se refleja la política matrimonial de Maximiliano, que con sus muchos hijos llena los tronos vacíos de Europa y evita la guerra. Arcimboldo, ya anciano, continuó como pintor de Rodolfo II y se retiró luego a su Lombardía natal, recibiendo del emperador la dignidad de conde palatino. Se ignora la fecha del ingreso de este cuadro en la Academia. Probablemente estuvo entre las obras de Arcimboldo mencionadas por fuentes contemporáneas en el dormitorio de Felipe II del Alcázar de Madrid. **MGA**




I·N·R·I

7 | Martin de Vos

Amberes, 1532 – 1603

Descendimiento

Óleo sobre tabla, 119 x 86 cm. Firmado a la izquierda: «F.M.D. VOS» [inv. 615] R.148; C.282; Tormo, p. 41; Cat. 1929, p. 49; Pérez Sánchez, p. 58; Guía sección A, p. 103

Discípulo de Frans Floris, pasa en 1551 por Roma y Venecia, en donde estudia con Tintoretto, pintando en ocasiones sus paisajes. En 1558 regresa a su ciudad, adquiriendo cierta fama en el mundo flamenco, luego eclipsada por la figura de Rubens.

Buen ejemplo del arte manierista, recoge el momento en que José de Arimatea y Nicodemo descienden a Cristo de la cruz. Composición piramidal a la que sirve de enlace el cuerpo estilizado de Jesús. A la izquierda, la Virgen con San Juan y a la derecha, la Magdalena. En primer término, la calavera de Adán y el pomo de ungüentos alusivo a la Magdalena. En un segundo término, María Cleofé, prima de la Virgen. **BPL**

8 | Domenicos Theotocopoulos, El Greco

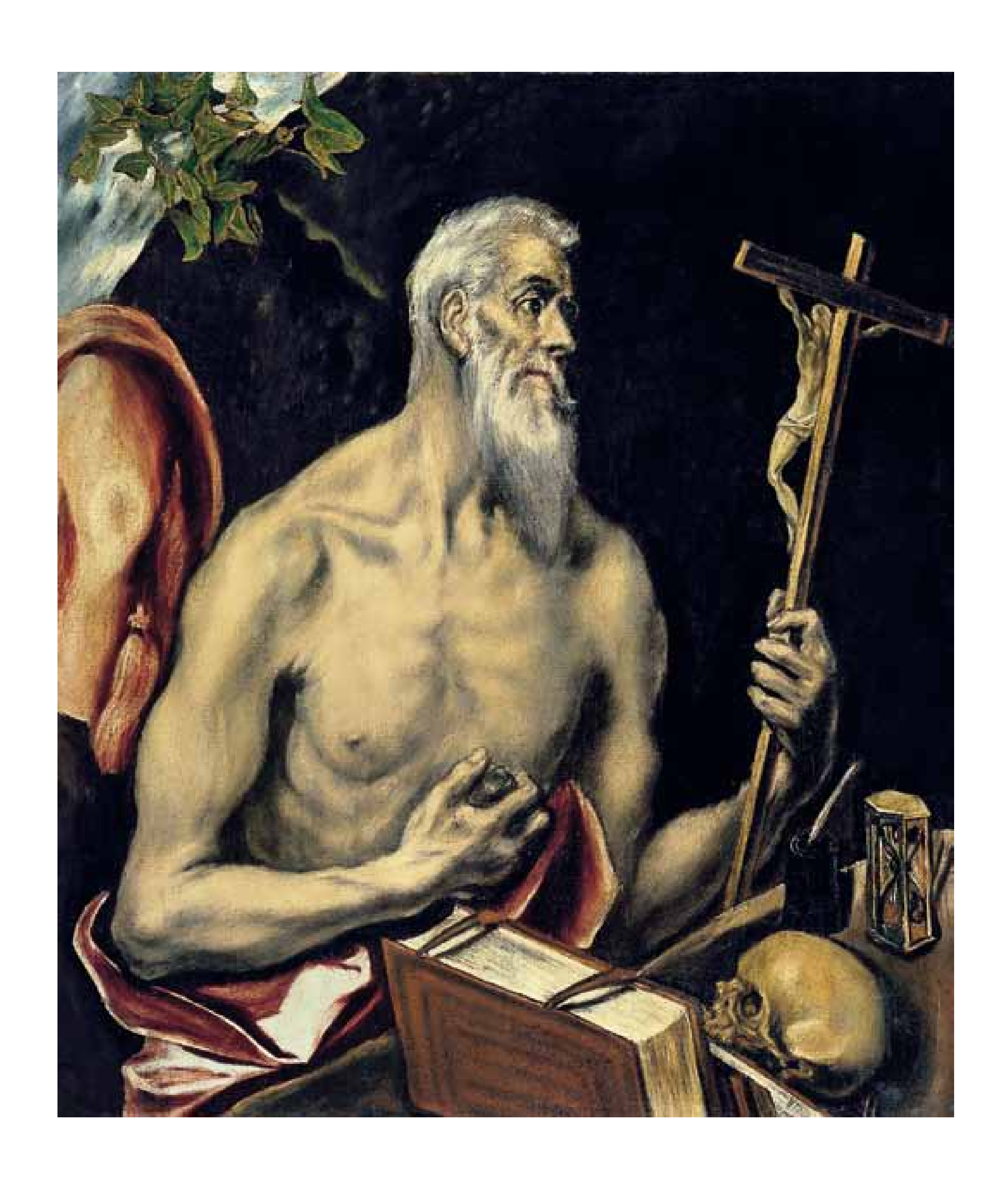
Candía, Creta, 1541 – Toledo, 1614

San Jerónimo, h. 1605-1610

Óleo sobre lienzo, 104 x 89 cm [inv. 1.224] Piquero López, 1985, p. 106; Guía sección A, p. 223

San Jerónimo aparece como penitente, semidesnudo en la gruta y meditando ante la calavera y el crucifijo, con el capelo cardenalicio a la izquierda. El tema pone énfasis en la oración y en la penitencia, cuyo papel fue reforzado en el Concilio de Trento. Vemos aquí cómo El Greco vuelca en su obra la intensa espiritualidad de la Iglesia oriental. Entre otras versiones del tema, este lienzo se considera como el de más calidad, junto con el San Jerónimo que posee la National Gallery de Edimburgo, fechable en los mismos años de la madurez del pintor. Procedente de la ermita de San Blas en Burguillos, pasó a la colección del marqués de Santa María de Silvela, donde lo elogió Cossío.

Fue adquirido en 1984 con cargo a la Herencia Guitarte. **BPL**





9 | Leandro da Ponte, Bassano

Bassano, Véneto, 1557 – Venecia, 1622

La Riva degli Schiavoni en Venecia, después de 1595

Óleo sobre lienzo, 209 x 362 cm. Firmado a la izquierda: «LEANDER A PONTE BASS.IS / EQVES FACIEBAT.» [inv. 546] R.28; C.651; Tormo, p. 44; Cat. 1929, p. 41; Pérez Sánchez, p. 53; Guía sección B, p. 197

Leandro da Ponte, llamado *il Bassano* como los demás miembros de la familia de artistas de la que formaba parte, fue pintor de formación manierista y ejecutó muchos asuntos religiosos caracterizados por su detallismo. En sus cuadros, convertidos en escenas de género, se valoran especialmente los efectos de luces y sombras, así como la luz nocturna, aspectos que apuntan ya al barroco. Establecido desde 1588 en Venecia, aparece inscrito en la cofradía de pintores, logrando un gran éxito especialmente con sus retratos, entre los que cabe mencionar los de personajes españoles.

Su interés por la vida veneciana queda patente en el gran cuadro *La Riva degli Schiavoni en Venecia,* composición espectacular que refleja la *fiesta de los desposorios de la República con el Adriático*, cuyo origen se sitúa en una tradición del año 1000, cuando en el día de la Ascensión habían zarpado las naves del Dogo Orseolo hacia las costas de Dalmacia, al otro lado del Adriático, comenzando así la expansión marítima de la ciudad. El Dux y los senadores con su séquito se embarcan en el *Bucentauro*, delante de la fachada del Palacio Ducal mientras, al fondo, a la derecha, se ve la isla de San Giorgio. El lienzo se relaciona con el cuadro mencionado en el palacio de Valladolid en 1615, desde donde pasaría a la colección del Príncipe de la Paz, ingresando en la Academia en 1816. La firma situada bajo la ventana enrejada, a la izquierda, permite fechar la ejecución de la obra después de 1595, momento en que el pintor recibiría el título de caballero. De mayores dimensiones es *El embarco del Dux en la Riva degli Schiavoni* del Museo del Prado (núm. 44), procedente de Palacio, y que durante un tiempo fue confundido con el cuadro de la Real Academia. **BPL**

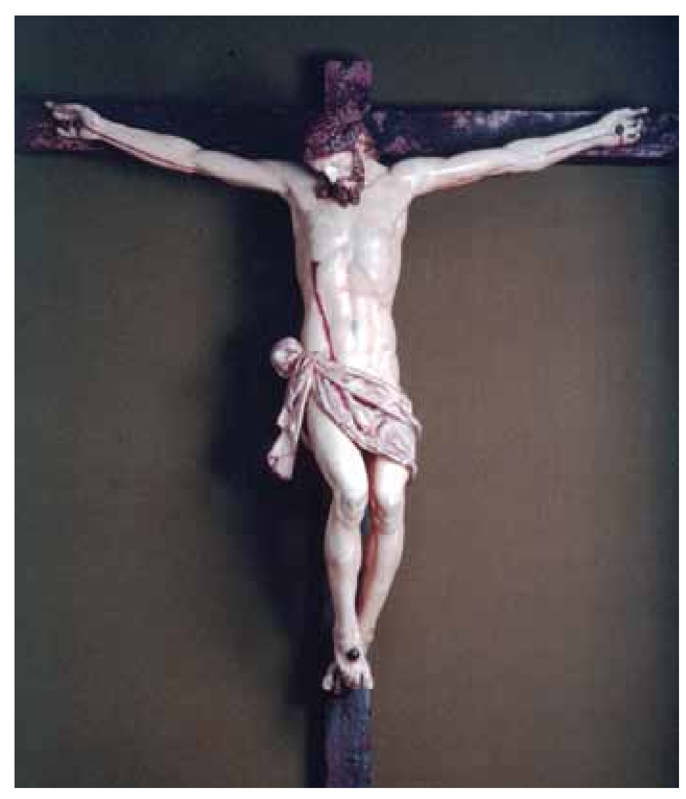
Cristo crucificado

Madera policromada, 212 x 156 cm [inv. E-268] Azcue Brea, 1985, p. 290; Guía sección A, p. 162; Azcue Brea, 1994, pp. 81-85

Escultor formado en el taller de Pompeo Leoni, Morales participa en los monumentos funerarios de Carlos V y Felipe II en El Escorial. Ejecuta, asimismo, tallas religiosas en madera, siendo su obra más conocida el *Cristo en la cruz* del convento madrileño de las Carboneras.

En esta hermosa talla, de esbeltas proporciones, se aúnan el clasicismo de Pompeo Leoni y la fuerza expresiva de la imaginería castellana próxima a Gregorio Fernández. Cristo aparece muerto, con los ojos cerrados; no hay corona de espinas, que solía ser sobrepuesta en la época. Los pies se atraviesan con un solo clavo, sin por ello producir torsión en el cuerpo; carece de elementos postizos y tampoco hay efectismos ni exceso de sangre. Por un antiguo error se identificó esta escultura con el *Crucificado* de Alonso Cano que se trajo a la Academia desde el convento madrileño de los benedictinos (Montserrat) y en 1891 fue cedido en depósito al colegio de Lecároz (Navarra). El estilo de la obra que nos ocupa no tiene nada que ver con Cano; ya Elías Tormo desentrañó la confusión, pero atribuyendo la escultura, por su excelente calidad, al propio Leoni. Martín González señala luego su gran semejanza con el *Cristo* de las Carboneras, obra segura de Morales, con lo que se fija la atribución definitiva.

La obra procede del convento de los Mínimos de la Victoria, de donde pasó a la Academia con la Desamortización de 1836. MGA





11 | Giuseppe Cesari Arpino, El Caballero de Arpino

Arpino, Frosinone, 1568 – Roma, 1640

Inmaculada Concepción

Óleo sobre lienzo, 226 x 127 cm [inv. 16] R.124; C.179; Tormo, p. 45; Cat. 1929, p. 38; Pérez Sánchez, p. 12; Guía sección B, p. 200

Arpino llega a Roma muy joven. Por su facilidad de ejecución y su estilo correcto, consigue abundantes encargos y la protección de los papas Gregorio XIII y Clemente VIII. Entre 1588 y 1590 pinta al fresco la cúpula de la cartuja de San Martino en Nápoles. De regreso a Roma, trabaja en la capilla Contarelli de San Luis de los Franceses, y en 1596 el Senado le encomienda la decoración del palacio de los Conservadores. El rey Luis XIII le hace caballero de la Orden de San Miguel. En la última etapa de su vida, Arpino no consigue asimilar las innovaciones del naturalismo y su estilo resulta frío y arcaico.

La fiesta de la Concepción de María tiene un probable origen en el cristianismo oriental, pero ya en el siglo IX se celebra en Irlanda. A partir del XIII, los franciscanos y carmelitas sostienen que María, llamada a ser Madre de Dios, fue creada intacta y sin la mancha (*macula*, en latín) del pecado común de la humanidad. En 1477 el papa Sixto IV, franciscano, aprueba esta doctrina. La imagen de la Inmaculada se populariza en el arte italiano, siguiendo la descripción del capítulo 12 del Apocalipsis: «Una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y coronada de doce estrellas». En el siglo XVI, con el Concilio de Trento y la especial participación de los jesuitas, la devoción se extiende por todos los países católicos y en España será fiesta grande desde 1644.

En este lienzo la Virgen aparece sobre una peana de querubines con la media luna, y con otros dos que la coronan; dos ángeles mancebos sostienen su manto. Arpino, pintor anclado en esquemas artísticos de la generación precedente, no omite ninguno de los símbolos marianos tomados de las letanías del rosario: la torre, la puerta del Paraíso, el jardín cerrado, el espejo, el pozo, la estrella matutina, la piel de armiño que alude a la pureza, la zarza ardiendo y el dragón diabólico como signo del pecado original vencido por la gracia de María.

La obra se ha atribuido a Juan de Roelas. El Museo conserva una copia del siglo XIX (inv. 241). **MGA**

12 | Eugenio Caxés

Madrid, 1574 – 1634

El abrazo en la Puerta Dorada

Óleo sobre lienzo, 272 x 143 cm [inv. 6] R.68; C.477; Tormo, p. 107; Cat. 1929, p. 70; Pérez Sánchez, p. 11; Guía sección A, p. 53

El abrazo en la Puerta Dorada es una tradición piadosa muy difundida por apócrifos primitivos, como el *Proto-Evangelio de Santiago* y el *Pseudo-Mateo*; en la Edad Media alcanzó nueva popularidad en compilaciones como la *Leyenda Dorada*. Joaquín y Ana, de edad avanzada y sin hijos, sufren el desprecio de sus convecinos, y los sacerdotes del Templo de Jerusalén rechazan las ofren-



das presentadas por Joaquín. Éste entonces se retira a los montes con sus rebaños, pero un ángel se le aparece y le ordena volver junto a Ana, pues Dios les va a dar «una descendencia que nunca han tenido ni tendrán los santos y profetas». Ambos esposos se abrazan en la Puerta Dorada de la ciudad. Su hija, Mariam o María, traerá al mundo el Mesías prometido a Israel.

El cuadro procede de la madrileña iglesia de San Felipe el Real. MGA

13 | Orazio Borgianni

Roma, h. 1575 – 1616

David y Goliat

Óleo sobre lienzo, 119 x 143 cm [inv. 93] C.720; Tormo, p. 123; Pérez Sánchez, p. 18; Guía sección B, p. 202

Pintor de importancia dentro del entorno de Caravaggio, Borgianni vino a España muy joven, en fecha no determinada, y de nuevo en 1605; tuvo además estrecho contacto con la colonia española en Roma. Su muerte, a los cuarenta años, malogró un talento excepcional. Este lienzo, muy próximo en composición a modelos de Daniele de Volterra, por su vigorosa iluminación tenebrista es sin duda el punto máximo de caravaggismo en la pintura de Borgianni. Con todo, el escorzo violentísimo y la furia expresiva, recreándose en el horror de la escena, se alejan de la sobria intensidad que Caravaggio confiere al mismo asunto, por ejemplo en el *David, vencedor de Goliat* del Museo del Prado (núm. 65). MGA





14 | Guido Reni

Cavezzano, Bolonia, 1575 – Bolonia, 1642

Cristo abrazado a la cruz, h. 1621

Óleo sobre lienzo, 229 x 142 cm [inv. 291] R.101; C.36; Tormo, pp. 27–28; Cat. 1929, p. 18; Pérez Sánchez, p. 33; Guía sección B, p. 197

Reni es el más importante representante de la escuela boloñesa. Discípulo de Annibale Carracci, tras una inicial influencia de Caravaggio, se caracteriza por su clasicismo e idealismo, así como por el equilibrio de sus composiciones, junto a ciertas influencias venecianas en la técnica, como apuntó el profesor Pérez Sánchez. Por otra parte, la utilización de una gama fría en sus obras, que les confiere un aspecto monocromo, llevó a sus contemporáneos a hablar del carácter inacabado de las mismas. Fue admirado ya en vida y especialmente en el siglo XVIII.

Este lienzo está inspirado en el *Cristo triunfante* de Miguel Ángel para la iglesia de Santa Maria sopra Minerva en Roma. Considerado como un cuadro capital en la etapa romana de Reni, representa la figura de Cristo abrazada a la cruz con un movimiento serpentino y en *contraposto*, destacando el excelente estudio de luces y sombras. La obra, realizada en torno a 1621, cuyo dibujo preparatorio se conserva en Windsor, presenta similitudes con el *Camino del Calvario* de Schleissheim, así como con otros ejemplos del mismo tema (Academia Carrara, Pinacoteca di Arte Antica, Bérgamo). Procede de las colecciones de Palacio, en donde aparece citada a la muerte de Felipe IV y en otros inventarios, siendo mencionada entre las obras salvadas del incendio de 1734. Ponz en 1747 la cita en el Palacio Nuevo, en el cuarto del infante don Gabriel. De allí pasaría a la colección del Príncipe de la Paz, ingresando en la Academia en 1816, atribuida a Vaccaro. Curiosamente, en el inventario de la Academia de 1824 se dice que este cuadro «lo cambió el rey José por una Venus». **BPL**

15 | Vicencio o Vicente Carducho

Florencia, 1576 – Madrid, 1638

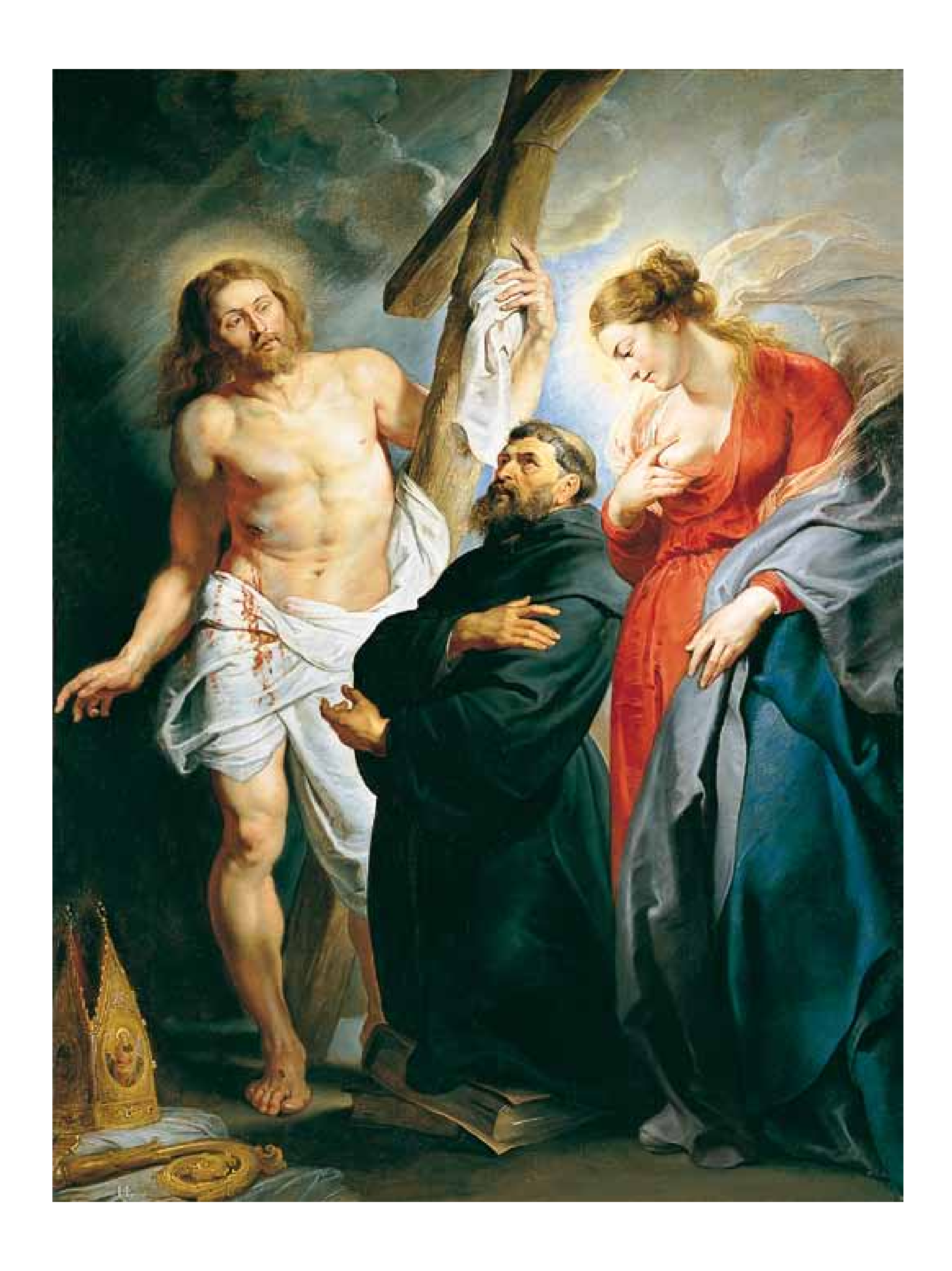
Predicación de San Juan Bautista

Óleo sobre lienzo, 269 x 180 cm [inv. 662] R.25; C.418; Tormo, p. 37; Cat. 1929, p. 29; Pérez Sánchez, p. 61; Guía sección A, p. 53

Carducho llega muy niño a España y se forma con su hermano Bartolomeo y el círculo manierista del Escorial. Preocupado por la teoría y la enseñanza del arte, intenta sin éxito fundar una Academia en Madrid y, ya anciano, publica un libro fundamental, los *Diálogos de la pintura* (1633). Como pintor crea una obra abundante, de claridad monumental, de estirpe toscana, aunque conoce la obra de Caravaggio y no deja de admirar su audacia. Además del importante conjunto de lienzos para la cartuja del Paular, ejecuta muchos para iglesias de Madrid, Toledo, Valladolid y otras ciudades.

De San Francisco el Grande este cuadro pasó a la colección del Príncipe de la Paz. Llevado a París para el Musée Napoléon, fue devuelto en 1815 e ingresó en la Academia. **MGA**





16 | Pedro Pablo Rubens

Siegen, Westfalia, 1577 – Amberes, 1640

San Agustín entre Cristo y la Virgen, h. 1615

Óleo sobre lienzo, 237 x 179 cm [inv. 685] R.297; C. 498; Tormo, p. 36; Cat. 1929, p. 29

Rubens llega a Italia en 1600 y se forma en el estudio de la estatuaria antigua y de los maestros del Renacimiento, copiando sus obras en Venecia, Parma, Florencia y Roma. El duque de Mantua le toma a su servicio y le envía en misión diplomática a España (1603).

En 1609 parte de Italia y se establece en Amberes como pintor de los archiduques soberanos Alberto e Isabel Clara Eugenia. En 1628-1629 viaja de nuevo a España, copiando obras de Tiziano en las colecciones reales, y visita El Escorial acompañado por Velázquez, cuyo talento le impresiona; Rubens intercede ante Felipe IV, quien da licencia a su pintor preferido para viajar a Italia. Artista brillante y prolífico, culto y generoso, coleccionista refinado, Rubens crea escuela a través de su taller, y sus composiciones se graban y difunden por toda Europa.

El motivo de esta pintura surge en el arte de la Contrarreforma, y está tomado de un pasaje de los *Soliloquios* de San Agustín que expresa su amor a Cristo y a María, fuentes de toda su doctrina: «Puesto entre ambos, no sé dónde volverme: aquí me alimento de la sangre, aquí de la leche» («hinc pascor a vulnere, hinc lactor ab ubere»). En la pintura española, Murillo representa el mismo asunto utilizando una composición de Van Dyck (Museo del Prado, núm. 980, procedente del convento de agustinos de Sevilla). El largo período de Rubens en Italia está evocado en el torso de Cristo, muy próximo al del *Fauno* clásico de la colección Gaddi, hoy en los Uffizi. San Agustín aparece arrodillado con el hábito de la orden fundada según su regla, la mitra y báculo como obispo de Hipona y varios volúmenes que aluden a su ingente obra escrita.

Palomino (1724) menciona este cuadro en la capilla de las Santas Formas del colegio jesuita de Alcalá de Henares. De allí pasa al Colegio Imperial de Madrid (San Isidro), donde lo ve Ponz en 1772, y poco después llega a la Academia para estudio de los alumnos, según consta en las actas de la Junta de 1775. **MGA**

17 | Pedro Pablo Rubens

Siegen, Westfalia, 1577 – Amberes, 1640

Susana y los viejos, h. 1609-1610

Óleo sobre tabla, 190 x 223 cm [inv. 688] R.380; C.402; Tormo, p. 26; Cat. 1929, p. 20; Pérez Sánchez, p. 63; Guía sección A, p. 102

El cuadro *Susana y los viejos,* fechado en la etapa juvenil de Rubens, es uno de los mejores ejemplos de la influencia italiana en la obra de este artista. Sin embargo, como corresponde al gran maestro, sabe interpretar los elementos italianos haciendo una creación propia.

La historia de Susana y de sus calumniadores está inspirada en el capítulo XIII del libro del profeta Daniel. Susana, joven virtuosa, es objeto de las insidias de dos miembros del Consejo de Gobierno, siendo acusada de adulterio. Es precisamente por la intervención del joven Daniel como se demostrará la inocencia de Susana y sus calumniadores sufrirán el castigo oportuno.



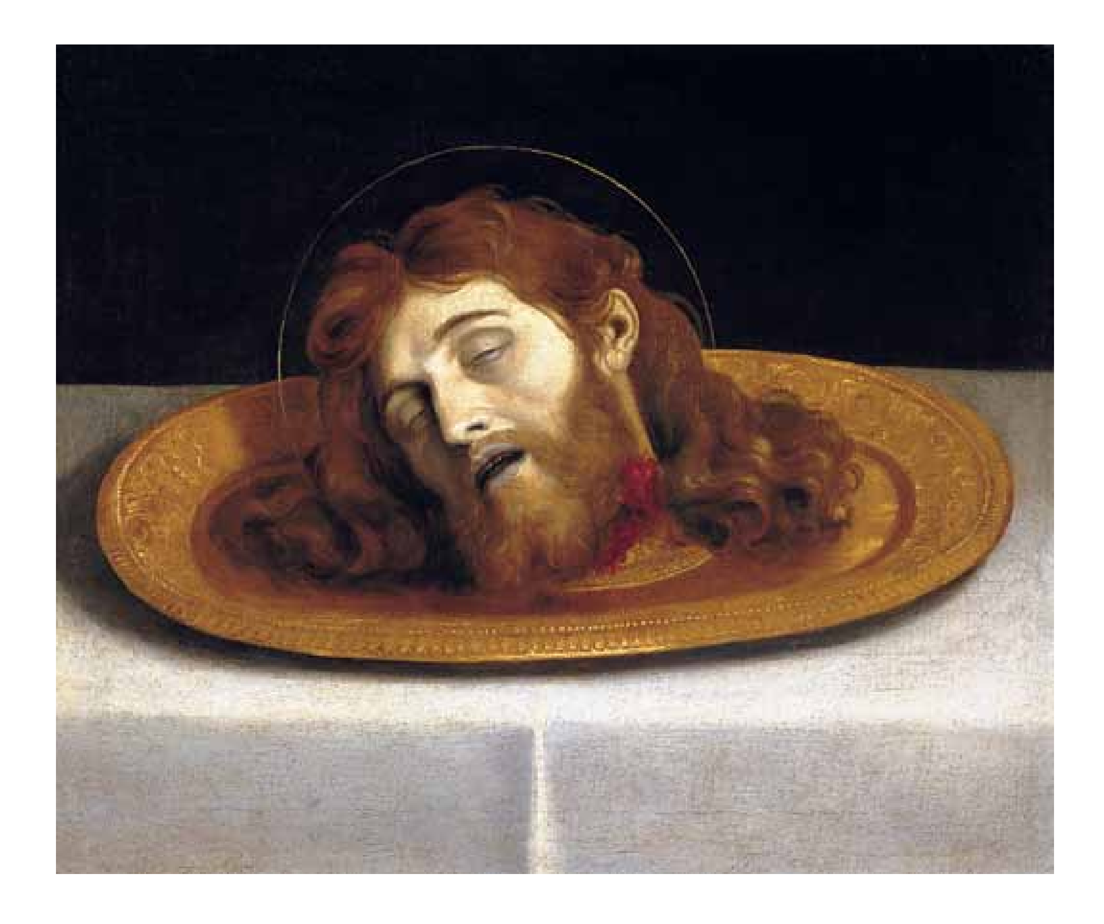
Susana, bañándose a solas en el jardín, es sorprendida por los ancianos, que saltan la balaustrada y en los que se observa huellas miguelangelescas en la musculatura. El desnudo de Susana, lleno de sensualidad veneciana, queda realzado por el terciopelo de armiño. La composición tiene un fuerte movimiento diagonal, marcado por la figura de Susana. Un dibujo preparatorio de dicha figura se conserva en el Museo de Montpellier. El tema, que fue tratado por Rubens en otras ocasiones (Galleria Borghese, Roma; Nationalmuseum, Estocolmo), acusa en la tabla de la Academia mayor fuerza y dramatismo. Rubens mezcla el sentido plástico de tradición romana con el sensual colorido veneciano, y a estas notas italianas asocia elementos de tradición flamenca.

Adquirido en 1778, según confirma Ponz en Junta Académica, en la almoneda del príncipe Pío de Saboya por sesenta mil reales, cifra muy elevada en aquel tiempo, por decisión de Carlos IV, el cuadro estuvo en la *sala reservada* de la Academia con otras pinturas consideradas impúdicas. BPL

Cabeza del Bautista

Óleo sobre lienzo, 49 x 60 cm [inv. 609] R.19; C.472; Tormo, p. 38; Cat. 1929, p. 36; Pérez Sánchez, p. 57; Guía sección A, p. 107

Este pintor, formado primero con Ludovico Carracci, pasa más tarde a Roma, donde trabaja bajo la dirección de Annibale Carracci y se convierte en el discípulo que mejor asimila el clasicismo de la escuela de Bolonia. Su estilo influirá más tarde en Nicolas Poussin. La *Cabeza del Bautista*, quizá de lo mejor entre sus lienzos de pequeño formato, responde a un estudio idealizado en el que se evita la crudeza del cuello degollado sobresaliendo, sin embargo, el tratamiento de los ojos y la boca entreabierta con los labios amoratados. La cabeza, en la bandeja de metal, destaca sobre el paño blanco de la mesa, fuertemente iluminado, y el fondo oscuro. La obra fue regalada a la Academia por el infante don Francisco de Paula. **BPL**



San Bruno, 1652

Piedra, 169 x 70 x 60 cm [inv. E-18]; Azcue Brea, 1986, p. 265; Guía sección A, p. 260; Azcue Brea, 1994, pp. 90-95

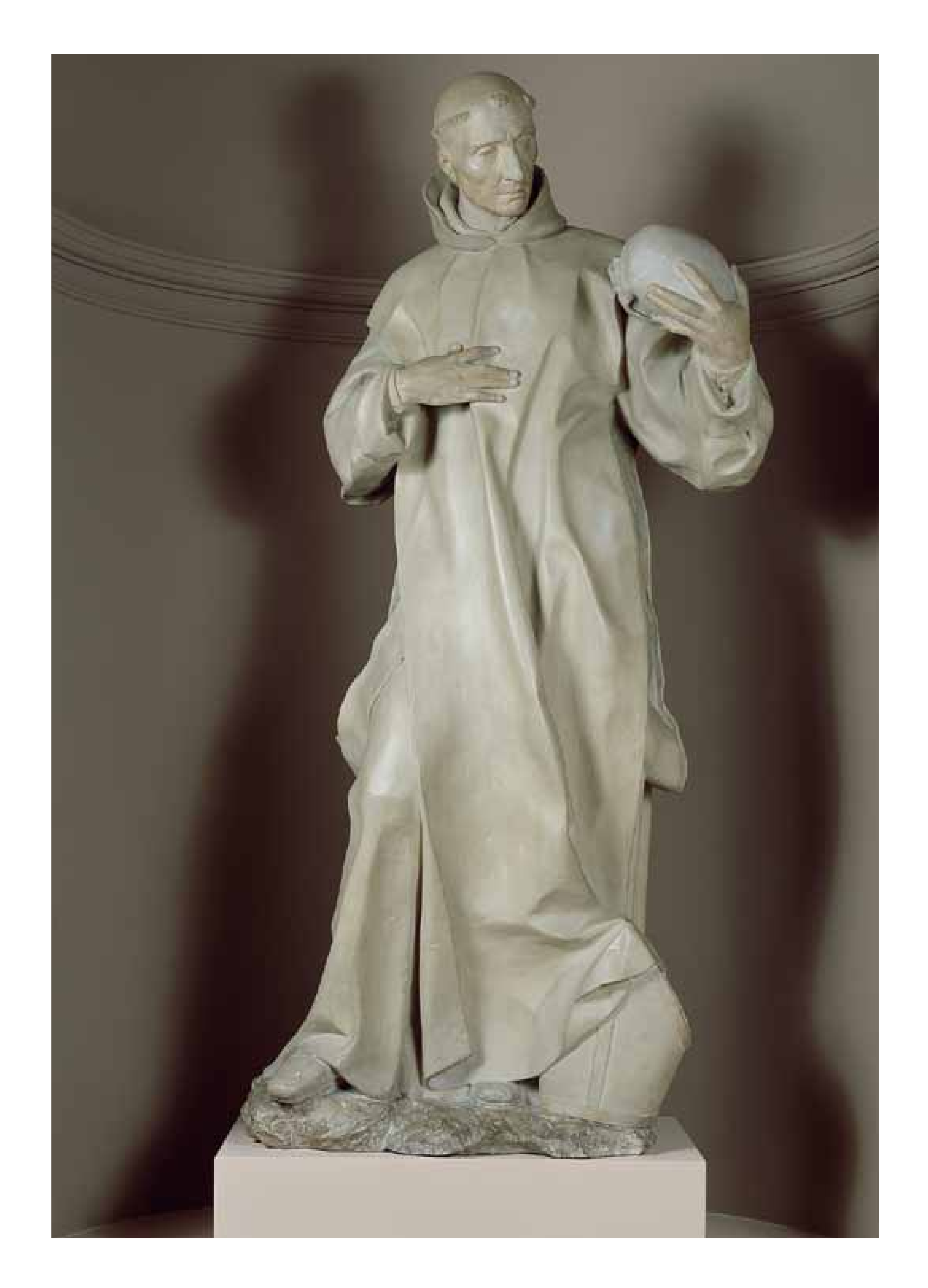
Se considera a Pereira el mejor escultor del Madrid de Felipe IV, donde ejecuta muchas obras; otras se conservan en Toledo y en Alcalá de Henares. En esta última ciudad le hallamos ya en 1624, labrando cuatro estatuas de piedra para la fachada de la iglesia de los Jesuitas. Parece que, sin dejar de hacer esculturas en madera, Pereira se especializó en las de piedra, y dentro de éstas ocupa lugar preeminente el *San Bruno,* que presidia la fachada de la hospedería de los cartujos en la calle de Alcalá, de Madrid; obra entre las preferidas de Felipe IV, quien mandaba detener el coche para contemplarla.

San Bruno, nacido en Colonia hacia el año 1030, se ordenó allí sacerdote y en 1057 partió a Francia. Fue director de la escuela catedralicia de Reims, y uno de sus alumnos fue Eudes de Châtillon, futuro papa Urbano II. Bruno fue canciller de la diócesis en 1075, pero cinco años más tarde rehusó la mitra arzobispal y se retiró con seis compañeros a Chartreuse, lugar apartado y montañoso cerca de Grenoble, del cual toma su nombre la orden de los cartujos. El fundador no llegó a escribir una regla monástica, sino que partiendo de la benedictina estableció costumbres aún más austeras, que sirvieron como base para nuevos conventos. El santo partió después a Calabria, fundando allí el monasterio de La Torre donde murió con setenta años de edad. La figura de San Bruno cobra nueva vigencia con la Contrarreforma en el último tercio del siglo XVI, y en 1623 se instaura su fiesta el 6 de octubre.

En la madrileña calle de Alcalá, los cartujos fundaron una hospedería dependiente del monasterio del Paular, y en la fachada del edificio se situó la escultura que nos ocupa. Se sabe que Pereira estaba ejecutándola en 1652. Es interesante la comparación con el otro *San Bruno,* preciosa talla en madera y su obra más conocida: el de la cartuja de Miraflores, donación del cardenal Zapata y por tanto anterior al año 1635 en que falleció este prelado. Mª E. Gómez- Moreno recuerda que entre ambas fechas se produjo el contacto de Pereira con Alonso Cano, llegado a la corte en 1638 como pintor del rey. Aunque diez años más joven que Pereira, el maestro granadino le influyó claramente; basta contemplar el *Cristo de Lozoya* del escultor portugués, en la catedral de Segovia, con su modelado esbelto y elegante, tan próximo al *Cristo* de Alonso Cano de la propia Academia de San Fernando.

La evolución entre las obras de Miraflores y Madrid no se limita a la diferencia material entre las dos (madera en una, piedra en la otra), ni a los detalles iconográficos (el santo sostiene una calavera en vez de un crucifijo). La escultura de la Academia, sin perder su sobriedad y realismo, es mucho más barroca y movida. La rodilla derecha se adelanta, y el torso se vuelve ligeramente al lado opuesto; las manos no están ya extendidas, sino que se recogen hacia el pecho. Todo ello produce un expresivo movimiento, quebrándose en blandas diagonales el hábito hasta cubrir en parte con el escapulario la mitra colocada a los pies del santo.

La obra procede de la citada hospedería, que fue demolida durante la Desamortización. El 22 de febrero de 1812, por orden del Marqués de la Ensenada, se trasladó de la Hospedería a la Academia. MGA





20 | Jan Jansens

Gante, 1590 – h. 1650

La caridad romana, h. 1620-1625

Óleo sobre lienzo, 173 x 215 cm. Firmado abajo a la izquierda: «IOANNES.IANSENIUS.GANDENSIS. / INVENIT.ET.FECIT.» [inv. 430]
R.227; C.467; Tormo, p. 122; Pérez Sánchez, p. 43; Guía sección A, p. 100

Artista flamenco, que tras una estancia en Roma, en donde entra en contacto con los tenebristas holandeses, regresa a los Países Bajos, desarrollando su actividad entre 1635 y 1646. Fue maestro de la «Guilda» de Brujas, aunque la mayor parte de su producción la realizó en Gante. Junto con otros pintores intervino en la decoración de uno de los arcos triunfales erigidos con motivo de la entrada en la ciudad del cardenal infante don Fernando. La última noticia de Jansens lo sitúa en 1650, desconociéndose la fecha de su muerte.

Esta escena es una exaltación del amor filial, inspirada en un texto de Valerio Máximo (*Factorum et dictorum. Libri novem,* lib. V, cap. IV). Se representa el momento en que la joven Pero alimenta a su padre, condenado a muerte, en la cárcel. Es una composición tenebrista con fuerte contraste de claroscuro, marcado por el intenso foco de luz que ilumina violentamente a los dos personajes. La penumbra del fondo deja ver a la izquierda cómo asoma, al modo caravaggista, por un óculo,

única abertura de la celda, la cabeza de un carcelero. La figura de la joven es idéntica a la utilizada por el artista en la *Virgen de la Anunciación* del Museum voor Schone Kunsten, de Gante. Existe también una repetición del mismo tema en la York City Art Gallery, de York, atribuida de antiguo a Theodor van Baburen y más recientemente a Dirk van Baburen.

Inventariado en 1655 en la colección del marqués de Leganés, el cuadro pasa más tarde (h. 1800) de la colección del conde de Altamira a la del Príncipe de la Paz, y de allí a la Academia en 1816. **BPL**

21 | Bartolomeo Cavarozzi

Viterbo, h. 1590 – Roma, 1625

Desposorios de Santa Catalina

Óleo sobre lienzo, 189 x 150 cm [inv. 373] R.15; C.596; Tormo, p. 123; Pérez Sánchez, p. 39; Guía sección B, p. 204

Llegado de niño a Roma, Cavarozzi se forma probablemente en el taller del manierista Cristoforo Roncalli, llamado *il Pomarancio*. Obtiene la protección de los Crescenci, familia preeminente en el mecenazgo artístico; en su entorno, culto y abierto a las novedades, el joven artista descubre el naturalismo de Caravaggio. En 1617, Cavarozzi viene a la corte de Felipe III en el séquito de Giovanni Battista Crescenci, futuro marqués de la Torre. No se conocen huellas escritas de su etapa española, pero sí nos han quedado sus cuadros, que muestran un caravaggismo dulcificado. Vuelto a Italia dos años más tarde, pinta varios lienzos en iglesias de su ciudad natal. Sus contemporáneos Mancini y Baglione lamentan su muerte en plena juventud y elogian su atento estudio del natural.

El martirio de Santa Catalina de Alejandría, torturada y decapitada por orden de un emperador pagano, se narra por primera vez en el *Menologio* de Basilio (siglo X) y se difunde en Occidente con la *Leyenda dorada* (siglo XIII). El culto a la santa pronto se extendió por muchas regiones, venerándose su sepulcro desde el siglo IX en el monte Sinaí. La visión mística de los *Desposorios* no se describe hasta 1438, en la traducción de la *Leyenda* hecha por el inglés fray Juan de Bungay, y puede interpretar las palabras de la joven que se afirma *prometida de Cristo* frente a las presiones del emperador. A partir de entonces, se populariza la imagen de la santa arrodillada ante el Niño que le pone un anillo en el dedo. Nació hija de rey, como indican la corona y el manto de tela rica; junto a éste, en el suelo, se ve la espada del martirio. Otro lienzo de Cavarozzi, algo anterior en fecha (Museo del Prado, núm. 146), no recoge el motivo de los desposorios; es de mayor tamaño que el de la Academia y de composición más compleja. **MGA**





22 | Daniel Seghers

Amberes, 1590 – 1661

Guirnalda de flores con la Virgen, el Niño y San Juanito

Óleo sobre lienzo, 129 x 98 cm [inv. 1.394] Piquero López, 1999, p. 174

Llamado el «Jesuita de Amberes», Seghers está considerado como el gran maestro de pinturas de flores. Educado por su madre en el protestantismo, en Amberes se convierte al catolicismo, siendo desde 1611 hermano lego de la Compañía de Jesús. Vive en Bruselas, Roma y Gante, trabajando para los reyes y príncipes. Estuvo vinculado a mecenas españoles, como el Cardenal Infante. Maestro en naturalezas muertas y guirnaldas de flores en cuyo interior se representan escenas religiosas, o figuras de santos que encargaba a otros pintores, pintó también algunas flores de los cuadros de Rubens.

El cuadro de la Academia, adquirido en 1996 con cargo a la Herencia Guitarte, representa una de las mejores guirnaldas de flores pintadas por Seghers, con un rico cromatismo. El medallón, pintado por Erasmus Quellinus de Bruyn (1607-1678), uno de sus amigos, a quien conoció en el taller de Rubens, recoge el grupo en grisalla de la Virgen, el Niño y San Juanito. Es una obra realizada con el detallismo que caracteriza al maestro flamenco, con un buen manejo del color y en la que pone de manifiesto sus conocimientos de botánica. **BPL**

23 | Gérard Seghers

Amberes, 1591 – 1651

Prendimiento de Cristo

Óleo sobre lienzo, 154 x 235 cm. [inv. 1473]

No hay unanimidad sobre la autoría de este cuadro; se ha atribuido a Gérard Seghers pero, según otras opiniones, está más próximo al estilo de Trophime Bigot. En todo caso es un bellísimo ejemplo del movimiento caravagista. Muchos pintores al otro lado de los Alpes (Valentin de Boulogne, Gerrit Honthorst, Mattheus Stomer, Dirk van Baburen, Peter Wtewael…) siguieron la estela de Caravaggio. Unos vinieron a Italia y otros no, unos cultivaron más los temas religiosos y otros las escenas de género; todos interpretaron diversamente el nuevo y poderoso claroscuro del maestro. La escena se presenta como un friso de medias figuras. En la oscuridad se adivina una linterna o antorcha, oculta por el soldado de espaldas. Esta única fuente de luz se derrama sobre rostros y manos, en una magistral secuencia que guía nuestra mirada desde el muchacho de perfil al nudo del drama, grupo que forma Cristo con Judas y el capitán de las tropas, y luego hasta San Pedro empuñando la espada. Detrás del apóstol, dos expresivas figuras parecen ahogar un grito y a la vez emprenden la huida. La fuerza dramática es comparable a la *Matanza de los Inocentes* de Guido Reni e incluso, por la intensidad del encuadre, a lo mejor y más sobrio del Caravaggio maduro.



Perteneció al infante don Sebastián Gabriel de Borbón, bisnieto de Carlos III. El excepcional marco tallado y dorado corresponde probablemente a su ingreso en la colección del infante, con su marca a fuego en el bastidor.

Adquirido por el Estado y asignado al Museo de la Academia por el Ministerio de Cultura (O.M. de 18 de noviembre de 2009). **MGA**

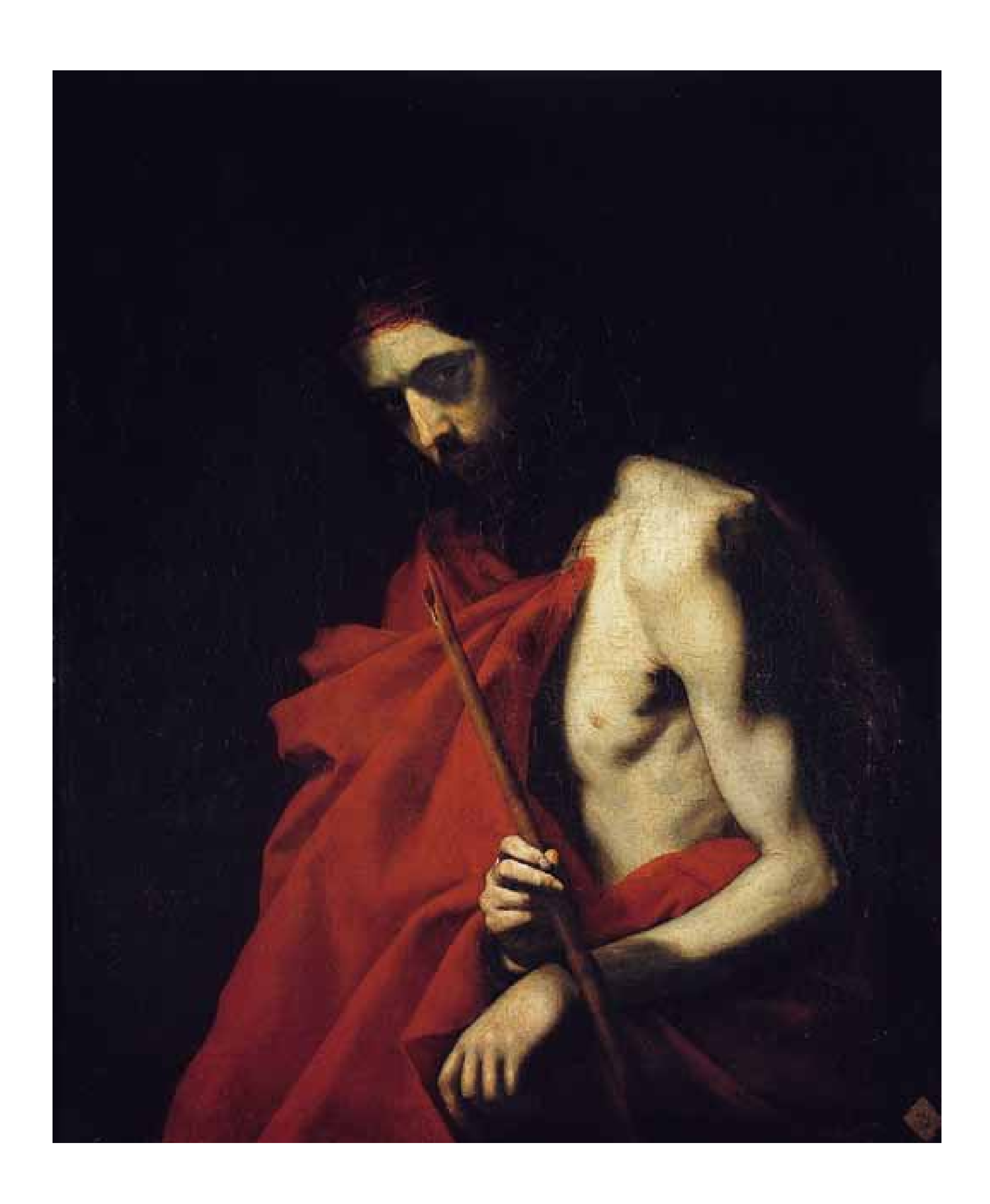
24 | José de Ribera

Játiva, Valencia, 1591 – Nápoles, 1652

Ecce-Homo, h. 1620

Óleo sobre lienzo, 97 x 81 cm. Firmado a la izquierda: «JR» enlazadas [inv. 629] C.495; Tormo, p. 32; Cat. 1929, p. 24; Pérez Sánchez, p. 59; Guía sección A, p. 42

Se desconocen datos de la vida de Ribera hasta su aparición en Italia. En Valencia debió de conocer la obra de Ribalta. Muy joven (1608-1610) se traslada a Italia, donde permanece toda su vida. Hace su aprendizaje en Roma y viaja por Lombardía y Parma. Logra gran fama con obras que reflejan la manera de Caravaggio, con fuertes contrastes de luz y de color. En 1616 se traslada a Nápoles, en donde reside hasta su muerte. Allí pasa a ser cabeza de la escuela napolitana, tiene una buena clientela que le introduce en la corte del virrey de España y se convierte en pintor de cámara oficial.



Considerado como el mejor cultivador del tenebrismo en España, Ribera fue pintor de temas religiosos y mitológicos, con especial predilección por los santos penitentes y mártires que capta con un gran realismo, inspirándose en tipos populares de la vida cotidiana. A partir de 1636 asimila elementos del neovenecianismo y marcadas influencias de los boloñeses.

Sobre un fondo tenebrista se presenta la imagen de tres cuartos de Cristo de perfil, con la corona de espinas, la túnica y la vara, después de recibir el agravio del pueblo tras la flagelación.

La figura, ligeramente desplazada hacia la derecha, marca una diagonal acentuada por el acusado claroscuro del rostro, así como por el torso y el brazo que quedan al descubierto. Es un buen estudio anatómico.

Se conocen distintas representaciones del Ecce-Homo en la obra de Ribera. La más antigua sin duda es la de la Real Academia de San Fernando, firmada con la J y la R enlazadas que corresponden a uno de los primeros años de su producción, hacia 1620, época de su relación con la casa de Osuna.

La versión del Ermitage de San Petersburgo, cuya paternidad no es del todo segura, se puede fechar en torno a 1632. Otro ejemplar, firmado en 1638, que se conserva en la Bob Jones University, de Greenville, Carolina del Sur, es obra de ayudantes. Otra de excelente calidad, firmada y fechada en 1644, poco conocida, se halla en el Ateneumin Taidemuseo de Helsinki. Con ella se relaciona la de la colección Federico Zeri en Mantua, que ofrece un dramatismo y expresividad contenidos. **BPL**

25 | José de Ribera

Játiva, Valencia, 1591 –Nápoles, 1652

Asunción de la Magdalena, 1636

Óleo sobre lienzo, 231 x 173 cm. Firmado: «Jusepe de Ribera / español F. 1636» [inv. 636] R.17; C.462; Tormo, p. 31; Cat. 1929, p. 25; Pérez Sánchez, p. 59; Guía sección A, p. 45

Conforme a una antigua tradición recogida en el siglo XIII por Jacobo de Vorágine en la *Leyenda dorada* (capítulo XCVI), se representa a la Magdalena en el momento en que es transportada al cielo para participar allí en los oficios divinos. Los ángeles niños portan el pomo de perfumes, los flagelos y la calavera, atributos de la santa penitente. Espléndido celaje claro y fondo de paisaje que evoca el sur de Francia, lugar del prodigio, bajo el aspecto del golfo de Nápoles, patria adoptiva del pintor. El movimiento, subrayado por el rojo intenso del manto, la atmósfera luminosa y el rostro de la santa son los mismos de la *Inmaculada* y el *San Genaro* encargados a Ribera en esos años por el virrey español don Manuel de Fonseca, conde de Monterrey, para la iglesia de las agustinas recoletas que fundó en Salamanca. Angulo hizo ver elementos de este cuadro utilizados por Velázquez en la *Coronación de la Virgen* (Museo del Prado núm. 1.168). Existe una copia con variantes de la *Magdalena* de la Academia en la Hispanic Society de Nueva York, obra de Luca Giordano.

El cuadro está citado desde 1700 en El Escorial, y figura en el inventario de la Academia de 1818, lo que permite suponer que ingresara entre otros lienzos del real monasterio en época de Fernando VII, procedente del conjunto reunido por José Bonaparte para el nonato Museo Nacional. **MGA**





26 | José de Ribera

Játiva, Valencia, 1591 – Nápoles, 1652

Aparición del Niño Jesús a San Antonio, 1636

Óleo sobre lienzo, 262 x 200 cm. Firmado a la derecha: «Jusepe de Ribera / F.16...» [inv. 637] C.417; Tormo, p. 40; Cat. 1929, p. 51; Pérez Sánchez, p. 59; Guía sección A, p. 46

Estamos ante una de las mejores representaciones del tema en época barroca. San Antonio de Padua, canonizado un año después de su muerte en 1232, es el santo más popular y más querido, después de San Francisco, por la Contrarreforma. Su leyenda, calcada en parte de la de San Fran-

cisco de Asís, se propaga a partir del siglo XV, gracias a los sermones de San Bernardino de Siena.

La representación elegida por Ribera se aparta de la iconografía tradicional, inspirada en el *Liber Miraculorum* (III, 133-134), que recoge el momento en que San Antonio, orando en su celda durante su viaje a Francia, tiene la visión del Niño Jesús en sus brazos. Tradicionalmente el Niño aparece entre sus brazos o sobre las páginas del libro de oración. En este caso vemos cómo San Antonio, en su celda, vestido con hábito y cordón franciscanos, está arrodillado en actitud de seguir al Niño, desnudo, que se escapa de sus brazos hacia el cielo, magníficamente representado en un rompimiento de gloria por donde aparecen unas cabezas de ángeles.

La referencia espacial en la escena se consigue con la mesa situada a la derecha, sobre la que está el breviario, y en el extremo opuesto y en un segundo término, con el armario, en cuyos estantes vemos un pergamino, una calavera, un libro abierto y una cruz.

Se trata de una composición con acusada diagonal, característica de Ribera, en la que contrasta la luz clara del santo y su plasticidad con el efecto dorado de la luz celestial.

Del interés por esta obra dan muestra las distintas versiones realizadas por el artista y que se encuentran en el monasterio del Escorial, en la catedral de Granada y en el Museo di Capodimonte de Nápoles. Este lienzo procede también del Escorial. **BPL**

27 | José de Ribera

Játiva, Valencia, 1591 – Nápoles, 1652

Cabeza de San Juan Bautista, 1644

Óleo sobre lienzo, 62 x 73 cm. Firmado: «Jusepe Ribera Español / 1644» [inv. 630] Tormo, p. 62; Cat. 1929, p. 27; Pérez Sánchez, p. 59; Guía sección A, p. 42

Precursor de Cristo, San Juan Bautista representa la unión entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.

Fue decapitado por mandato del hijo de Herodes el Grande, siguiendo una promesa hecha por el tetrarca a su hijastra Salomé. La veneración de la cabeza del santo, cuya reliquia se llevó a Amiens en 1206 desde Constantinopla, tuvo gran difusión en Occidente entre los enfermos, heridos y encarcelados. Una de las principales fuentes para su representación fue el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, seguida por numerosos pintores, en respuesta en muchas ocasiones a encargos de hermandades y cofradías de la muerte. Se utilizó también como alegoría de la Eucaristía.

Ribera representó en varias ocasiones este tema, aunque son pocas las versiones conocidas.

La de la Real Academia es quizá la más antigua, aunque no la de mejor calidad, mientras que la del Museo Civico Gaetano Filangieri de Nápoles, de 1646, versión libre de la de la Academia, ofrece mayor riqueza cromática y una utilización más cuidada de la luz. Se conocen otras versiones en colecciones privadas en Italia, otras dos en España y una réplica de taller en Praga. Otros artistas de la época, como Domenichino y Preti, repitieron también el tema.

El lienzo de la Real Academia representa, sobre una bandeja dorada, la cabeza degollada del santo, que responde a la de un hombre joven con barba. En primer término, un paño blanco y la espada del martirio, realizados con estudio naturalista. La cabeza destaca plásticamente sobre el



fondo oscuro, contrastando con el blanco del paño y el rojo de la sangre que brota del cuello. El acusado contraste de luces y sombras, con un fondo de penumbra característico del tenebrismo, pero con una técnica más suave, permite situar la obra en la última etapa del artista. **BPL**

28 | José de Ribera (copia)

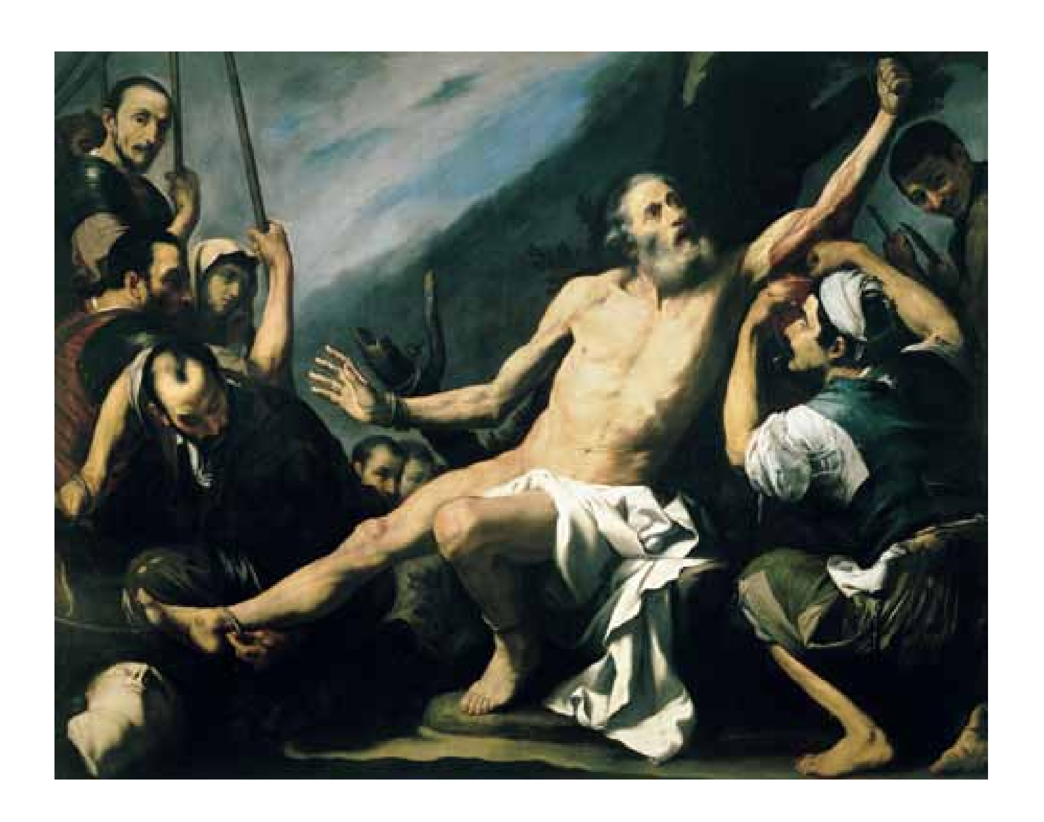
Játiva, Valencia, 1591 – Nápoles, 1652

Martirio de San Bartolomé, h. 1620-1626

Óleo sobre lienzo, 178 x 235 cm [inv. 313] C.278; Pérez Sánchez, p. 35; Guía sección B, p. 70

Según la leyenda, el apóstol Bartolomé, después de la muerte de Cristo, habría evangelizado Arabia, Mesopotamia y Armenia. Este último lugar es en el que, según el martirologio romano, habría sido desollado vivo por mandato del rey Astiajes. Algunas versiones contradicen esta tradición oriental y defienden que fue crucificado, ahogado o decapitado. Los hagiógrafos sin embargo prefieren la versión oriental, quizá por ser un tipo de martirio menos común, convirtiendo así al santo en el Marsias cristiano. No olvidemos que en las academias, la figura de San Bartolomé se utilizaba como modelo para sus anatomías *(ecorchés).* En el siglo XVII es uno de los temas favoritos de la escuela española, y fue empleado particularmente por Ribera, que lo pintó en distintas ocasiones.

De procedencia desconocida, el cuadro de la Academia aparece en los primeros inventarios atribuidos a Herrera el Viejo. Sólo a partir de 1824 se recoge como copia de «el Españoleto». Ello



no es óbice para que Pérez Sánchez destaque el interés de la obra, ya que permite conocer otras composiciones del período juvenil del maestro. Se trata de su relación con el lienzo de la Galleria Palatina del Palazzo Pitti de Florencia (1624-1626), una buena copia de una composición de Ribera conocida a través del ejemplar del Museu de Arte Antiga de Lisboa, interpretación libre de un grabado de Ribera de 1624. La semejanza del verdugo con el del *San Bartolomé* de Osuna, Sevilla, la figura de la izquierda, parecida a la del *Martirio de San Andrés* del Szépmüveszeti Muzeum de Budapest, así como el tratamiento de las telas, permitieron al profesor Pérez Sánchez fechar esta composición en los años 1620-1626. **BPL**

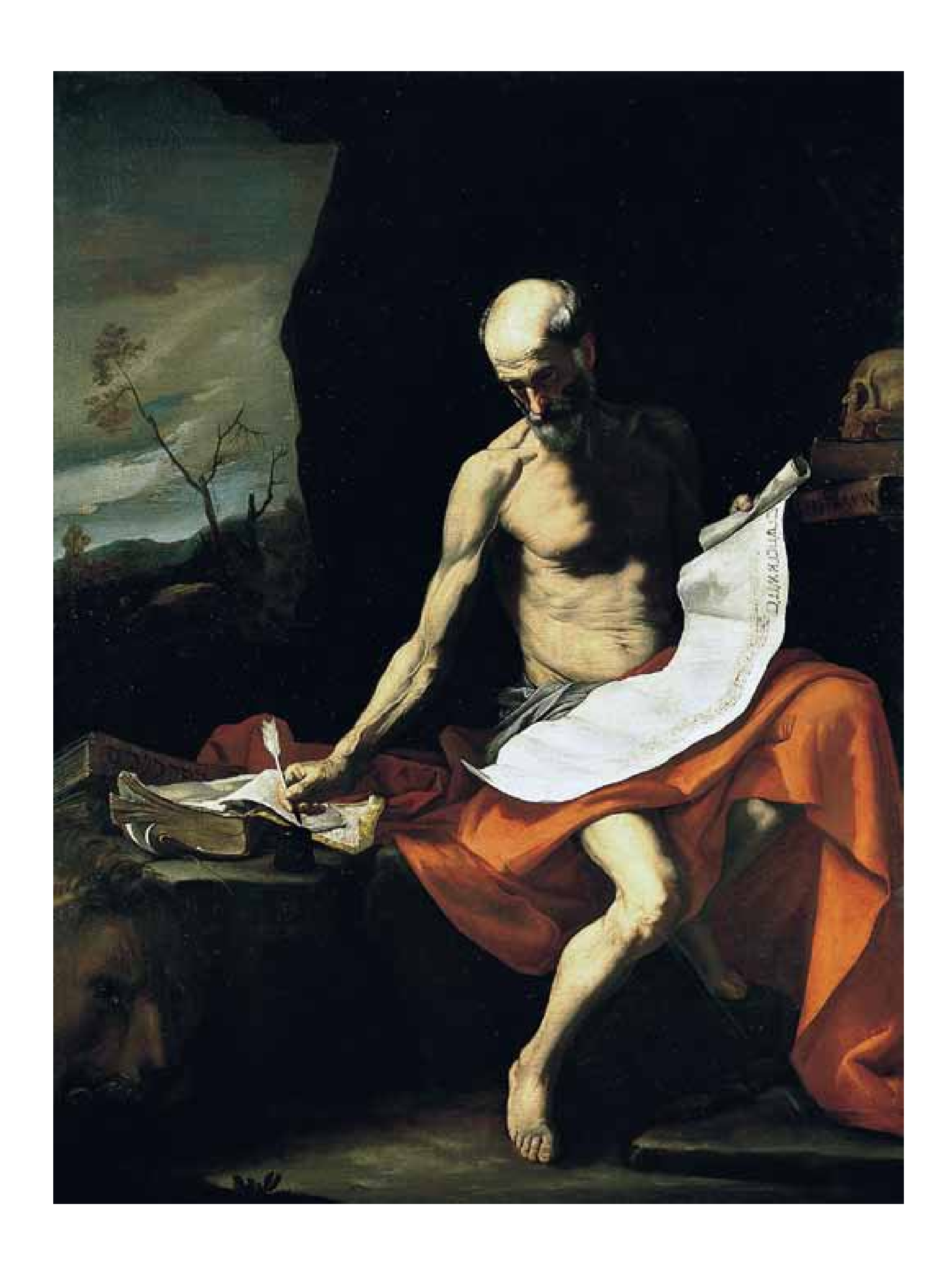
29 | José de Ribera

Játiva, Valencia, 1591 – Nápoles, 1652

San Jerónimo escribiendo en el desierto, h. 1645

Óleo sobre lienzo, 238 x 180 cm [inv. 10] Tormo, p. 38; Cat. 1929, p. 52; Pérez Sánchez, p. 12; Guía sección B, p. 61

El lienzo ingresa en la Academia en 1816 procedente de la colección Godoy. Ha sufrido una posterior restauración en la que quedó recortado. Ribera, de acuerdo con la versión postridentina,



representa a San Jerónimo sentado en la gruta, semidesnudo, con un manto sobre las piernas, en calidad de Padre de la Iglesia, en actitud de escribir la *Vulgata*. En su mano izquierda sostiene un largo pergamino, mientras en la derecha sujeta la pluma que está a punto de mojar en el tintero. Junto al santo, sus libros, la calavera, alusiva a la penitencia, y el león. La entrada de la gruta al fondo deja ver un paisaje característico de Ribera.

Es obra de gran realismo en la que la figura del santo refleja un modelo real, un anciano con el rostro curtido y los músculos endurecidos por el trabajo y los años. La composición, similar a otras de Ribera, presenta una diagonal formada por el santo, contrapuesta a la que en profundidad lleva al paisaje del último término, y fuertes contrastes de luz, propios del tenebrismo. Es una obra importante, con amplia colaboración de taller, que se puede fechar en un momento final de la carrera de Ribera, entre 1645 y 1650, según Pérez Sánchez. El aprecio por esta pintura queda patente cuando la Academia, en 1885, la incluye para ser grabada entre los *Cuadros selectos de la Real Academia de San Fernando*.

Una copia idéntica está en el Detroit Institute of Arts, y un tercer ejemplar, de peor calidad, en colección particular norteamericana, procedentes de taller y de los últimos años del pintor, coincidiendo con una época en que la enfermedad le exigía la ayuda de colaboradores. BPL

30 | Peeter Snayers

Amberes, 1592 – Bruselas, h. 1666

Retrato de Antonio de Servás, 1623

Óleo sobre lienzo, 200 x 148 cm. Rótulo: «ANTONIO.SERVAS.CAPORAL.DE.LOS.MINADORES.DE.SV.MGD.EL / CUAL.A SERVIDO. DESDE. ANTES.DEL.SITIO.DE.OSTENDE.Y EN.LOS / DEMÁS.HASTA.EL.DE.BERGAS. AETATIS SUAE.56. AO. 1.6.2.3.SIENDO.GNAL. DEL. ARTTA. DON DIEGO.MESSIA» [inv. 689] R.33; C.375; Tormo, p. 33; Cat. 1929, p. 35; Pérez Sánchez, p. 63; Guía sección B, p. 217

El retrato representa al caporal de minadores Antonio de Servás, de cuerpo entero, ligeramente de perfil y mirando al espectador. Al fondo, se desarrolla la escena del asedio de Bergen-op-Zoom (Bergas), con la explosión de una mina debajo de un baluarte exterior holandés. Arriba, en la colina, varias piezas de artillería tras un parapeto de leña con la bandera de la infantería española. En la parte baja de la colina se percibe la entrada de un túnel que sirve de depósito de municiones.

La escena hace alusión a un duelo artillero y artificiero de enormes proporciones, en relación con la superioridad numérica del ejército español, en la guerra de Flandes, tras el cese de la tregua de 1621. Se representa el momento en el que Spínola ataca Bergen-op-Zoom, en cuyo asedio se utilizaron excepcionalmente zapadores, minadores y artilleros, y en donde destacó por su actitud el oficial.

El cuadro fue adquirido por Godoy en la colección del conde de Altamira. Expuesto en París en el Musée du Louvre entre 1813 y 1815, ingresa en la Academia en 1816 procedente de la colección del Príncipe de la Paz. BPL



31 | Jacob Jordaens Amberes, 1593 – 1678

Diana y Calisto

Óleo sobre lienzo, 81 x 120 cm [inv. 1.427]. Piquero López 1999, p. 185

El asunto de este cuadro está narrado en las *Metamorfosis* de Ovidio (Libro II, 401-530). Calisto es una de las ninfas que acompañan a Diana, la diosa cazadora. Seducida por Júpiter, oculta su embarazo hasta que lo descubren las otras ninfas durante un baño en el bosque, y Diana la expulsa. Calisto da a luz un niño llamado Arcas. Juno despechada la transforma en osa; más tarde el propio Arcas está a punto de matarla, lo cual impide Júpiter arrebatando a madre e hijo al firmamento. Allí quedan convertidos en sendas constelaciones: la Osa Mayor y el Boyero.

En este refinado lienzo, Jordaens compone una verdadera colección de *academias* o estudios de desnudo, como en el del Museo del Prado (núm. 1.548) que se tuvo por un *Baño de ninfas* pero hoy se identifica como la historia de Amor y Psiquis. En el cuadro del Prado Jordaens prefiere un escenario arquitectónico, quizá de otra mano; aquí, en cambio, despliega un bellísimo paisaje boscoso con luz de atardecer, donde no puede faltar el bodegón de caza suntuoso con jabalí, venado, cisne y pavo real.

Fue adquirido en noviembre de 2000 con cargo a la Herencia Guitarte. MGA







32 | Willem Claesz. Heda

Haarlem, 1594 – 1680

Bodegón, 1633

Óleo sobre tabla, 56 x 75 cm. Firmado y fechado: «Heda 1633» [inv. 653] Tormo, p. 25; Cat. 1929, p. 17; Pérez Sánchez, p. 61; Guía sección A, p. 104

Los ejemplos más representativos del bodegón holandés del siglo XVII son los de Haarlem, y entre sus pintores sobresale Willem Claesz. Heda. Puede decirse que es, con Pieter Claesz., el creador de este prototipo, que refleja el sentido protestante de los bienes terrenos, a partir del comentario de Lutero a las palabras del padrenuestro. «El pan nuestro de cada día», que hay que pedir y agradecer a Dios, es el alimento y también la casa, la salud, la familia, etc. Las copas de cristal, vasijas ricas, tabaco y manjares, en aparente desorden, como si la comida acabase de concluir, en realidad están dispuestos con armonía y pintados con rigurosa perfección.

En la atmósfera de un gris verdoso transparente, la luz resalta el brillo de la plata y el cristal. El cuadro de la Academia varía en composición respecto a los tres del Museo del Prado (núms. 2.754, 2.755 y 2.756). Procede de la colección del Príncipe de la Paz. BPL

Florero y frutero, 1622

Óleo sobre lienzo, 78 x 41 cm. Firmado: «Ju Bander Jamen / de León ft 1622» [inv. 651] Tormo, p. 105; Cat. 1929, p. 75; Pérez Sánchez, p. 60

Hijo de un flamenco establecido en España, Van der Hamen, a pesar de morir joven, deja una importante producción de bodegones y floreros elogiada por todos los autores del siglo XVII.

El cuadro, de formato vertical, rompe con lo habitual en la producción del artista. Aunque de formación flamenca, Van der Hamen recoge aquí cierto dramatismo en los contrastes de luz, que denotan un conocimiento de la obra de Caravaggio. Muestra también una influencia de Sánchez Cotán, tanto al disponer los objetos sobre un alféizar, formando de este modo un *cuadro dentro de un cuadro*, como en la manera de suspenderlos con cuerdas, como vemos aquí que sucede con el racimo de uvas. El florero es también un ejemplo de la maestría de este artista en la interpretación de los cristales y, como es habitual en él, incluye uno de sus pajarillos picoteando la fruta, en alusión al conocido pasaje de Plinio sobre Zeuxis y Parrasio. Aunque se desconoce la procedencia de la obra, pudo estar en el Buen Retiro o formar parte de la colección del Príncipe de la Paz. **BPL**







34 | Juan van der Hamen y León

Madrid, 1596 – 1631

Bodegón, h. 1622

Óleo sobre lienzo, 30 x 67 cm. Firmado abajo a la derecha: «Juan Van der Hamen ft» [inv. 1.173] Piquero López, 1985, p. 103; Guía sección A, p. 212

Este cuadro es una muestra importante de naturaleza muerta. Sobre un fondo oscuro, en una mesa, se distribuyen en distintos planos, creando un zigzag, dos cajas de dulces, tarros de cristal con guindas y compota, en una disposición muy frecuente en otras obras de Van der Hamen. En

el centro se disponen un cacharro de barro rojo y una cuchara de plata en escorzo que ocupa el primer término.

El lienzo presenta semejanzas con el *Bodegón de dulces* del Museo de Granada, fechado en 1621, en el que aparece la misma cuchara de plata, así como el tarro de barro. Composición y técnica similares ofrece asimismo el *Bodegón* del Museo del Prado (núm. 1.164). Ello permite fechar este cuadro en un primer momento de la producción del pintor, en torno a 1622.

La obra, estudiada por Bergström, ingresa en la Real Academia procedente de la Herencia Guitarte en 1979. **BPL**

35 | Juan van der Hamen y León

Madrid, 1596 – 1631

Bodegón, h. 1622

Óleo sobre lienzo, 30 x 67 cm [inv. 1.175] Piquero López, 1985, p. 103; Guía sección A, p. 213

Este *Bodegón* forma pareja con el núm. 1.173; pertenece también a la Herencia Guitarte, y entra en la Academia en 1979.

Dispuestos en una mesa y sobre un fondo oscuro, se distribuyen en zigzag unos fruteros con dulces glaseados y, en el centro, un bote de barro rojo y una copa globulada de color. La simplicidad de la composición responde a un primer momento del artista. La obra está realizada con gran detallismo, analizando las calidades de los objetos, y ofrece un buen estudio de luz dirigida que produce efectos tenebristas. **BPL**

36 | Pieter Claesz.

Burg-Steinfurt, Westfalia, 1597/1598 – Haarlem, 1661

Bodegón

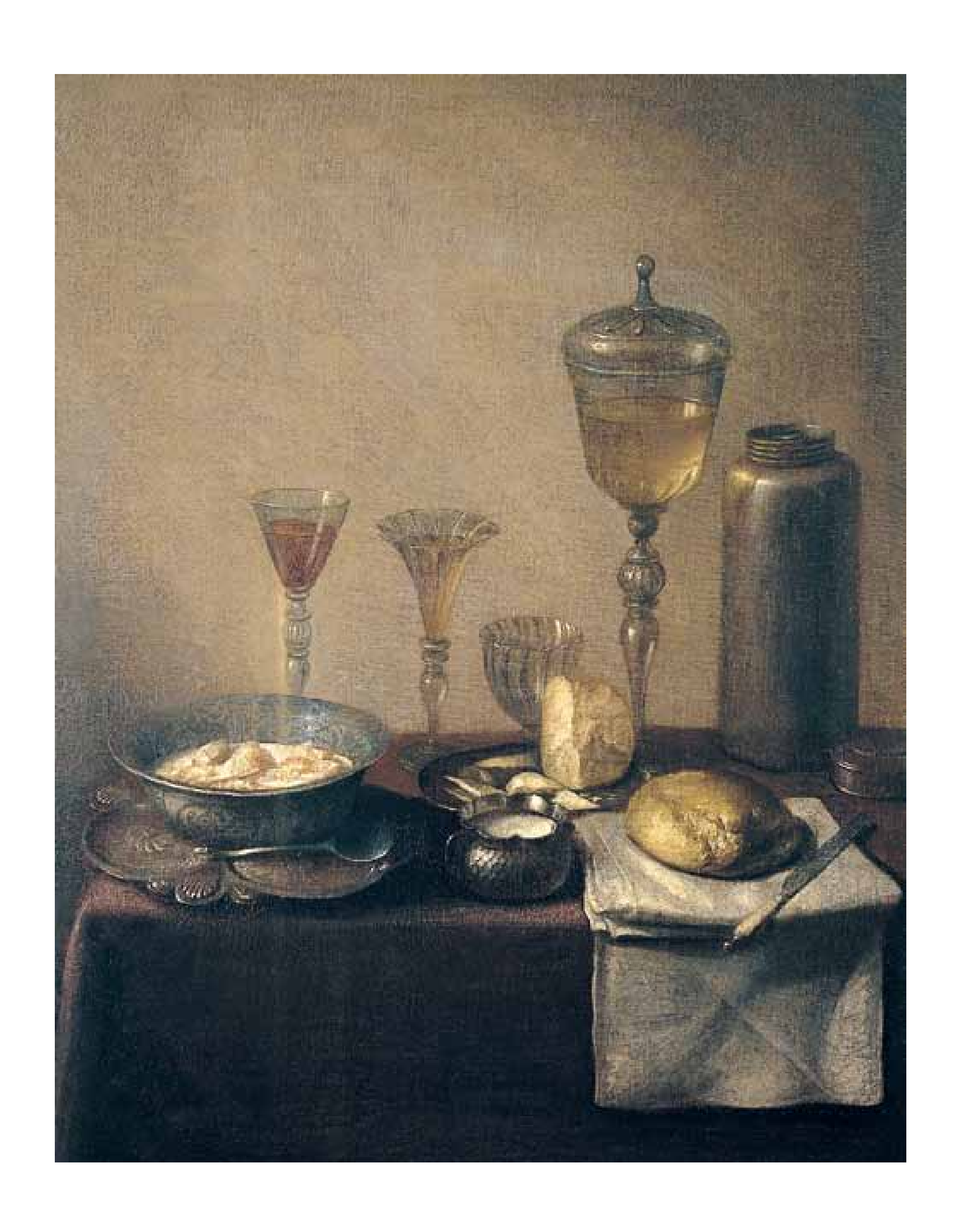
Óleo sobre lienzo, 81 x 64 cm [inv. 1.204] Piquero López, 1985, p. 105; Guía sección A, p. 213

Son escasas las noticias en torno a Claesz. Alumno de Floris van Dyck, tuvo un hijo también pintor que se especializó en los paisajes de carácter italianizante.

Pintor de naturalezas muertas, Claesz. se caracteriza por reflejar objetos cotidianos, captando con gran naturalismo el momento final de las comidas. Su clientela es principalmente la burguesía holandesa, que gustaba de estas obras agradables.

Sobrio en las composiciones, destaca por la perfección con que están captados los objetos, resaltando la transparencia del cristal y el brillo de los metales, como si a través de ellos el autor quisiera evocar lo pasajero de la vida.

Este es un excelente bodegón del pintor holandés en el que sobre una mesa aparecen distribuidas varias copas de vidrio de diversas formas y tamaños, junto a una fuente, panes y otros comestibles.



La armonía cromática a base de colores difusos con tonalidades grises y castañas, así como el magnífico estudio de la luz, conceden un valor poético a la composición.

Perteneciente a la Herencia Guitarte, esta obra ingresa en la Real Academia en 1979. **BPL**

San Sebastián curado por Santa Irene

Óleo sobre lienzo, 107 x 162 cm [inv. 188] Pérez Sánchez, p. 25 (como *Copia [?] de caravaggiesco nórdico a lo Honthorst*); Guía sección A, p. 99

Cornelio de Beer, posiblemente nacido en Utrecht, vino a España antes de 1622, año en que está documentado en Madrid. Entre los años 1645 y 1650 pintó cuadros de altar para diversas iglesias de Murcia y Lorca, algunos aún conservados. Su hija y discípula María Eugenia fue notable grabadora.

Según narran la *Leyenda dorada* y otras tradiciones, Sebastián fue oficial de la cohorte del emperador Diocleciano. Denunciado por su fe cristiana, fue atado a un árbol y acribillado de flechas, pero sobrevivió al suplicio y unas santas mujeres curaron sus heridas. El emperador, entonces, ordenó que lo apalearan hasta la muerte. Como ocurre en los lienzos de Murcia y Lorca, el artista utiliza una iluminación caravaggiesca y muestra un gusto por los escorzos violentos. Recientemente otra versión del *San Sebastián*, firmada, pasó por el mercado de arte en Madrid.

La obra fue un donativo del marqués de Molins. MGA



38 | FRANCISCO DE ZURBARÁN
Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 – Madrid, 1664

Fray Hernando de Santiago

Óleo sobre lienzo, 193 x 122 cm. Inscripción: «M. FR.FERNANDO / DE. S TIAGO. PICO / DE ORO VERAEFIGE» [inv. 663] R.118; C.382; Tormo, p. 30; Cat. 1929, p. 28; Pérez Sánchez, p. 61; Guía sección A, p. 43

El 29 de agosto de 1628, Zurbarán firma un contrato con los frailes de la Merced Calzada de Sevilla con el encargo de veintidós pinturas sobre la vida de San Pedro Nolasco, fundador de la orden. El conjunto está hoy disperso entre la catedral de Sevilla, el Museo del Prado y colecciones extranjeras. Al prolongarse la ejecución de estas obras y quizá para compensar el retraso, Zurbarán lleva a cabo en los mismos años otra serie de lienzos, también con intervención de ayudantes, con destino a la biblioteca del mismo convento. Se trata de doce retratos de ilustres figuras de la orden, algunas ya fallecidas, cuya intención era la de perpetuar su memoria. Cinco cuadros de esta serie (núms. 663, 664, 665, 666 y 667), confiscados por Godoy en 1802, pasan a la Academia en 1816.

Fray Hernando de Santiago sería el único monje que pudo posar para Zurbarán, como atestigua la inscripción «VERAEFIGE», que aparece junto a su nombre, ya que los demás habían fallecido con anterioridad.

El célebre predicador, denominado «Pico de oro» por Felipe II, rector del Colegio de San Laureano de Sevilla, aparece ligeramente girado hacia la derecha, mirando al espectador, en actitud de escribir en el libro que sostiene. **BPL**

39 | FRANCISCO DE ZURBARÁN
Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 – Madrid, 1664

Fray Jerónimo Pérez

Óleo sobre lienzo, 192 x 120 cm. Inscripción: «M. F. GERONIMO / PEREZ.» [inv. 667] Tormo, p. 26; Cat. 1929, p. 15; Pérez Sánchez, p. 62; Guía sección A, p. 44

Fray Jerónimo Pérez, teólogo y poeta, vivió en Valencia a mediados del siglo XVI y fue invitado por los jesuitas para enseñar en el recién fundado colegio de esa ciudad. Escribió un tratado sobre la *Suma teológica* de Tomás de Aquino. El carácter individualista del rostro, como en los otros lienzos del conjunto, indican que Zurbarán pintó del natural tomando como modelo algún monje. Destaca la intensidad de la mirada del personaje, así como la excelente ejecución de sus manos. **BPL**

40 | Francisco de Zurbarán

Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 – Madrid, 1664

Fray Francisco Zumel

Óleo sobre lienzo, 200 x 122 cm. Inscripción: «M. F. FRANCISCO / ZUMEL.» [inv. 664] Tormo, p. 40; Cat. 1929, p. 50; Pérez Sánchez, p. 62; Guía sección A, p. 43

Fray Francisco Zumel (1547-1607), de origen palentino, fue uno de los más célebres teólogos de su tiempo, general de la Merced Calzada, profesor de Filosofía Moral en Salamanca y miembro del Consejo de Felipe II y Felipe III. Escribió una historia de la Orden de la Merced (1588). Zurbarán, que obviamente no conoció a Zumel, hizo posar a un fraile del convento sevillano que también prestó sus rasgos a fray Pedro Machado (668). Más aún que los libros y birretes, en estas efigies insuperables la blancura solemne de los hábitos, las manos llenas de carácter, la gravedad y sosiego de las cabezas, plasman la talla intelectual y espiritual de aquellos «guardianes de la ciudad de los libros», como los definió Paul Guinard. **BPL**

41 | Francisco de Zurbarán

Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 – Madrid, 1664

Fray Pedro Machado

Óleo sobre lienzo, 200 x 122 cm. INSCRIPCIÓN: «M. F. PEDRO / MACHADO.» [inv. 668] Tormo, p. 41; Cat. 1929, p. 49; Pérez Sánchez, p. 62; Guía sección A, p. 44

Sobre el blanco marfileño del hábito fray Pedro Machado lleva, como los demás mercedarios, el escudo de la orden con los emblemas otorgados en 1218 al fundador San Pedro Nolasco: las barras de Aragón, que le concedió Jaime I, y la cruz blanca de la catedral de Barcelona. Para este cuadro, el pintor hizo posar al mismo mercedario que en el lienzo compañero, *Fray Francisco Zumel* (664). De los conservados en la Academia sólo *Fray Hernando de Santiago* es en rigor un retrato, puesto que los restantes personajes habían vivido en el siglo XVI. Lo esencial era la figura y nombre de todos ellos como ejemplo a seguir en la comunidad conventual, y el parecido físico en estos casos era cuestión secundaria. **BPL**




M.F. GERONIMO.
PEREZ.




M.F. PEDRO
MACHADO.



42 | Francisco de Zurbarán

Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 – Madrid, 1664

El beato Alonso Rodríguez, 1630

Óleo sobre lienzo, 262 x 162 cm. Firmado: «FCO. DEZURVARAN. F / 1630» [inv. 666] Tormo, p. 30; Cat. 1929, p. 27; Pérez Sánchez, p. 62; Guía sección A, p. 41

En torno a 1630, Zurbarán ha conseguido enorme popularidad en Sevilla y le llueven los encargos por parte de los conventos. El cuadro se hace con motivo de haber sido declarado venerable en 1627 un coadjutor llamado Alonso Rodríguez. Éste, que había nacido en Segovia en una modesta familia, pierde a su mujer e hijos en una epidemia, ingresando a los cuarenta años en la Compañía de Jesús. Como se le consideró demasiado mayor fue admitido sólo como hermano coadjutor, siendo destinado al colegio jesuita de Montesión en Mallorca, en donde permaneció el resto de su vida como portero. Los rasgos individuales del rostro permiten suponer que Zurbarán conociera un retrato grabado por Wierix. Además de la estampa, parece muy posible que Zurbarán se sirviera de algún modelo natural para dar la enorme expresión de realismo que tiene la figura, si pensamos en las manos y el rostro tan magistralmente realizados. Se ha relacionado esta escena con el *Milagro de la Porciúncula* (Museo de Cádiz); en ambos casos, la aparición sobrenatural se nos muestra detrás del santo y en un registro superior. Se representa, de acuerdo con una de las visiones del venerable, el momento en que estaba rezando el rosario y «esta persona [tal como el beato se refería a sí mismo]... vio súbitamente y en espíritu cómo Nuestra Señora y su Hijo bendito venían a ella. El Hijo venía al costado derecho de su Madre y traía un corazón que puso al costado izquierdo de esta persona y la Virgen traía con ella otro corazón, y se lo puso al costado derecho».

La obra muestra las dotes de colorista de Zurbarán y una evidente dificultad al situar las figuras en el espacio y encajar las arquitecturas. Fue regalada a Carlos IV por la comunidad de padres dominicos de Sevilla. **BPL**

43 | Francisco de Zurbarán

Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 – Madrid, 1664

Agnus Dei, 1639

Óleo sobre lienzo, 47 x 55 cm. Firmado con iniciales: «FZ 1639»; inscripción: «TAMQVAM AGNVS IN OCCISIONE [M]» [inv. 1.417]

En el Antiguo Testamento el profeta Isaías (53, 7) anuncia la pasión y muerte del Siervo sufriente, el Mesías: «como cordero llevado al matadero, no abría la boca». La imagen, relacionada con el cordero inmolado en la Pascua hebrea y con el nombre dado a Jesús por el Bautista, aparece ya en el arte cristiano primitivo. A fines del siglo XVI, fray Luis de León en *De los nombres de Cristo* explica el nombre del Cordero como «mansedumbre de condición, inocencia y pureza de vida y satisfacción del sacrificio». En la obra de Zurbarán hay varios ejemplos de este asunto devoto, pintados con la exactitud de una escena tan familiar para el maestro extremeño: el cordero atado de patas, sobre el tajo de madera, está a punto de ser degollado.



Son muy conocidos, y de muy alta calidad, como este cuadro, el del Museo del Prado (núm. 7.293) y el de San Diego Museum of Art en California. Mientras el ejemplar del Prado y otro que fue de la colección Plandiura muestran un animal de más edad, en los de San Diego y de la Academia vemos un corderillo de pocos meses, y en ambos el sentido religioso queda explícito con las palabras de Isaías en latín y el nimbo sobre la cabeza.

Fue adquirido con cargo a la Herencia Guitarte en 1999. **BPL**

44 | Anton van Dyck

Amberes, 1599 – Londres, 1641

Los santos Juanes, h. 1620

Óleo sobre tabla, 63 x 49 cm [inv. 625] Tormo, p. 35; Cat. 1929, p. 21; Pérez Sánchez, p. 59; Guía sección A, p. 103

Van Dyck sobresale, aún adolescente, por sus condiciones artísticas, y entra en el taller de Rubens no como aprendiz, sino como colaborador destacado. De él aprendió el tratamiento de la anatomía y el colorido, añadiendo un sentido de elegancia que es propio de su estilo personal. En 1620 trabaja al servicio de Jacobo I de Inglaterra y después de viajar por varias ciudades de Italia entre 1621 y 1627, regresa a su ciudad natal. Más tarde, en 1628, marcha a París, siendo finalmente nombrado en Londres pintor de Carlos I, sustituyendo a Frans Hals.



La fama que pronto alcanzan sus elegantes retratos no debe disminuir su importancia como renovador de la pintura religiosa.

Sobre el fondo azul del cielo, con un resplandor rojizo a la derecha, se representan los dos santos de acuerdo con la iconografía medieval. En primer término, a la izquierda, San Juan Evangelista, con manto rojo, apoya su pie sobre el libro y dirige su mirada hacia el águila que vuela. A la derecha, San Juan Bautista, como asceta, señala al cordero que está entre ambos; en un segundo término, la espada, símbolo del martirio de este santo.

El fondo de paisaje está encuadrado por una arquitectura barroca con un punto de vista bajo, con columnas fajadas de corte clasicista que recuerdan modelos de Giulio Romano y de Rubens. La arquitectura reproduce el portal de la casa de Rubens, y el propio Van Dyck la utilizó también en el retrato de Isabel Brant de la National Gallery de Washington.

Van Dyck ya utilizó este ejemplo arquitectónico en otro lienzo de grandes dimensiones de este mismo asunto devoto, muy extendido en la Contrarreforma. Se ignora el destino original de aquel lienzo, pero al menos desde 1660 estaba en la abadía cisterciense de Ter Duinen en Brujas, junto con otras dos obras del pintor (*Coronación de espinas* y *Pentecostés*). En 1755 el rey Federico de Prusia adquirió los tres cuadros para su palacio de Sanssouci cerca de Potsdam, y en 1806 fueron incautados por los franceses para el Museo Napoleón. Devueltos en 1815, ingresaron en el Museo de Berlín (Kaiser Friedrich Museum), pero exceptuando el *Pentecostés,* fueron por desgracia destruidos en 1945. Esta pequeña tabla se tiene por *modello* o boceto muy acabado del lienzo desaparecido, lo que añade interés histórico a su notable calidad.

Ingresa en el Museo en 1816, procedente de la colección de Manuel Godoy, príncipe de la Paz.
BPL/MGA

45 | Anton van Dyck

Amberes, 1599 – Londres, 1641

La Virgen y el Niño con los pecadores arrepentidos

Óleo sobre lienzo. 127 x 137 cm [inv. 323] R. 265. C. 509.

Junto a María Magdalena, postrada ante el Niño Jesús, vemos al hijo pródigo de la parábola y al rey David. Desde el Concilio de Trento, el arrepentimiento, la penitencia y el perdón son una constante en la literatura y el arte de la Contrarreforma. Este hermoso y expresivo lienzo pertenece a la época italiana de Van Dyck (1621-1627), y muestra la influencia de maestros como Tiziano. La bellísima calidad en el dibujo, los toques de luz en rostros y telas y la armoniosa relación de las figuras entre sí corroboran que, como ha señalado Díaz Padrón, es un original de Van Dyck. Pueden comprobarse además los *pentimenti* o rectificaciones (en la cabeza del hijo pródigo y en el paño azul sobre la pierna del Niño). Es probablemente el cuadro que poseyó el duque de Medina de las Torres, virrey de Nápoles hasta 1643. Se sabe que el virrey regaló varias pinturas a Felipe IV. El monarca hizo enviar un conjunto de cuadros al Escorial, enumerados por Velázquez en la *Memoria* de 1656, donde se cita este lienzo con elogio; lo mismo hace el padre Santos (*Descripción*



breve del Real Monasterio.., 1657) y muchos otros viajeros y eruditos que lo vieron en la antesacristía de la Basílica hasta comienzos del siglo XIX. Sin duda se incluyó el cuadro entre los que José I ordenó sacar del Escorial para el proyectado museo Napoleón. El lienzo quizá no llegó a salir de España; pero se le perdió la pista y en los inventarios de la Academia se tuvo por copia antigua debido a los repintes y barnices que lo oscurecían. **MGA**



46 | ANTON VAN DYCK (COPIA)

Amberes, 1599 – Londres, 1641

Retrato del Cardenal Infante don Fernando

Óleo sobre lienzo, 200 x 104 cm [inv. 390] C.352; Tormo, p. 48; Cat. 1929, p. 61; Pérez Sánchez, p. 390; Guía sección B, p. 60

El archiduque Fernando de Hungría (1608-1657), futuro emperador con el nombre de Fernando III, y su primo el Cardenal Infante don Fernando (1609-1641), gobernador de Flandes, se encontraron el 2 de septiembre de 1634 cerca de Donauworth. El día 6 derrotaron al ejército sueco en Nördlingen (sur de Alemania). Esta victoria dio lugar al famoso *Retrato ecuestre del cardenal infante*, por Rubens (Museo del Prado, núm. 1.687) y a un auto sacramental de Calderón, *El primer blasón de Austria.* Fue el último gran triunfo de las tropas hispano-imperiales sobre los países luteranos. En el Prado hay otro retrato del Cardenal Infante, de medio cuerpo, por Van Dyck (núm. 1.480), copia del cual es éste de la Academia, cuya antigua atribución a Gaspar Crayer descartó el profesor Pérez Sánchez ya en 1964. Don Fernando, hermano menor de Felipe IV, aparece vestido de rojo y oro, con bastón de general y la espada que Carlos V llevó en Mühlberg: es el traje de su entrada solemne en Bruselas el 4 de noviembre de 1634.

El cuadro procede de la colección del Príncipe de la Paz. **MGA**

47 | DIEGO VELÁZQUEZ

Sevilla, 1599 – Madrid, 1660

La Última Cena

Óleo sobre lienzo, 65 x 52 cm. (Inv. 631). Tormo, p. 31; Cat. 1929, p. 27; Pérez Sánchez, p. 59; Guía sección A, p. 118.

En Barcelona, a 10 de agosto de 1629 (día de San Lorenzo, dice su suegro Pacheco), embarcó Velázquez para Italia "con licencia de Su Majestad", llegando a Venecia. Dejando partir a su pintor preferido, ha contado en el ánimo del rey el deseo de obtener copias de maestros célebres. Lo corrobora en 1658 el testimonio del marqués de Malpica, mayordomo de Felipe IV, declarando que Velázquez "a ido muchas veces a Italia por orden de Su Magestad y con su real hacienda a traer orixinales (...) y *a copiar de su mano las que hallase de los pintores grandes que a tenido Italia*": en este caso, las de Tintoretto en el monumental conjunto de la Scuola di San Rocco. A su vez, Palomino relata que en este primer viaje Velázquez "hizo una copia de un cuadro del mismo Tintoreto, donde está pintado Cristo, comulgando a los discípulos, el cual trajo a España, y sirvió con él a Su Majestad." Palomino pudo conocer esta información por su paisano Juan de Alfaro. Así, en fecha no determinada, el cuadro pasó a la colección real.

Fallecido Felipe IV, el inventario de 1666 que redacta Mazo (yerno de Velázquez) lo cita en el Alcázar, colocado en el "pasillo junto al cubo y pieza de la Audiencia", por donde el monarca llega a esta última estancia: "... la Cena de Cristo, de mano de Diego Belazquez, en cuarenta ducados". Otros cuadros allí colgados son la *Santa Bárbara* del Parmigianino, la *Galería del Archiduque Leopoldo* de Teniers, y las dos vistas de la *Villa Médicis* del propio Velázquez. Se trata de obras de



pequeño formato, en un lugar de tránsito privado del monarca, y escogidas entre algunos de sus pintores favoritos. La elevada tasación (el doble que las vistas Médicis) indica que se valora tanto la mano del copista como el original del que está tomado. En 1686 el cuadro se menciona en la misma pieza y se sigue atribuyendo a Velázquez.

Perdida aquella referencia directa, el inventario de 1700 atribuye el pequeño lienzo al propio Tintoretto, y lo mismo el de las "Pinturas Salvadas del Incendio" de 1734, cuando se deposita en las Casas Arzobispales. A la muerte de Felipe V se cree "original del Tiziano" y se tasa en seis mil reales; se custodia todavía en las Casas Arzobispales, pasando después a la Tribuna de Atocha del Buen Retiro, cuyo inventario (1772) señala expresamente que procede del Alcázar y mantiene la atribución a Tintoretto, igual que el de 1808. Entre este año y el de 1814, pasó al palacio de Buenavista por orden del Gobierno intruso con destino al nonato Museo de Pinturas de José I. El cuadro aún lleva la etiqueta *B.ª V.ª* en el reverso. Llega a la Academia en fecha incierta entre 1814 y 1817, año en que se inventaría como obra de Veronés, si bien la edición impresa devuelve la atribución a Tintoretto. Así se mantiene hasta que en 1964 Pérez Sánchez lo cita como "Copia de Tintoretto. Posiblemente de Velázquez", criterio que mantiene en la exposición *Velázquez* de 1990.

Actualmente, una cuidadosa limpieza y restauración en el IPCE ha devuelto al cuadro toda su calidad en el tratamiento del espacio y la luz, siempre admirado por Velázquez en las obras del veneciano, como demuestra reservando al *Lavatorio* un lugar preeminente en la Sacristía de El Escorial. En su concepto espacial, la *Última Cena* de la Academia tiene estrecha afinidad con la *Tentación de Santo Tomás de Aquino* (Orihuela, Museo Diocesano) que Velázquez pintó ya de regreso en España: esto se acentúa con el interesante vaciado virtual de ambos cuadros. El amarillo de plomo, estaño y antimonio, identificado por el análisis del IPCE, es el mismo pigmento que Velázquez ha utilizado en otros tres lienzos de ese período: las dos vistas de la *Villa Médicis* y la mencionada *Tentación de Santo Tomás de Aquino*. El seguimiento histórico del cuadro desde 1666, la estima indicada por las altas tasaciones y su calidad hoy recuperada, permiten afirmar que estamos ante la copia que Velázquez hizo en San Rocco a finales de 1629. **MGA**

48 | Alonso Cano

Granada, 1601 – 1667

Cristo recogiendo las vestiduras, h. 1646

Óleo sobre lienzo, 163 x 96 cm [inv. 18] C.419; Tormo, p. 59; Cat. 1929, p. 142; Pérez Sánchez, p. 12; Guía sección B, p. 113

Formado en Sevilla desde su adolescencia, Cano es excepcional como pintor, escultor y arquitecto. En 1638 parte a Madrid como pintor y ayuda de cámara del conde duque de Olivares; pinta diversos lienzos para el Alcázar y ejecuta retablos en iglesias y conventos madrileños. En 1651 Felipe IV le nombra racionero de la catedral de Granada; un año más tarde regresa definitivamente a su ciudad natal e instala su taller en una torre del templo, realizando el facistol del coro y las lámparas del altar mayor, además de los lienzos de la *Vida de la Virgen* para el retablo mayor. En 1658 se



ordena sacerdote. Poco antes de su muerte es nombrado maestro mayor de la catedral y da las trazas para la fachada, pero no llega a verla construida.

El asunto devoto de Cristo recogiendo las vestiduras aparece en Italia en el siglo XVI; no es tan frecuente como el de Cristo a la columna, pero sí se difunde en el arte español del XVII; cabe señalar el notable lienzo de Zurbarán en la iglesia parroquial de Jadraque (Guadalajara). En otros cuadros Jesús aparece maniatado y caído en tierra, contemplado por el alma cristiana en figura de niño (Velázquez, National Gallery de Londres). El pintor imagina el momento que sigue a la flagelación en el pretorio de Pilatos, narrada en los Evangelios. Cristo está solo, con el cuerpo castigado y sangrante; el estilo sobrio de Cano y su perfecto dominio del dibujo infunden serenidad sin perder fuerza expresiva. Se conserva el espléndido dibujo preparatorio en el Museo del Prado. En el conjunto de su obra puede compararse este lienzo, que todavía muestra ecos de caravagismo, con el *Cristo a la columna* del Szépmüveszeti Muzeum de Budapest, de fecha más tardía.

La obra procede de la colección del Príncipe de la Paz. MGA

49 | Alonso Cano

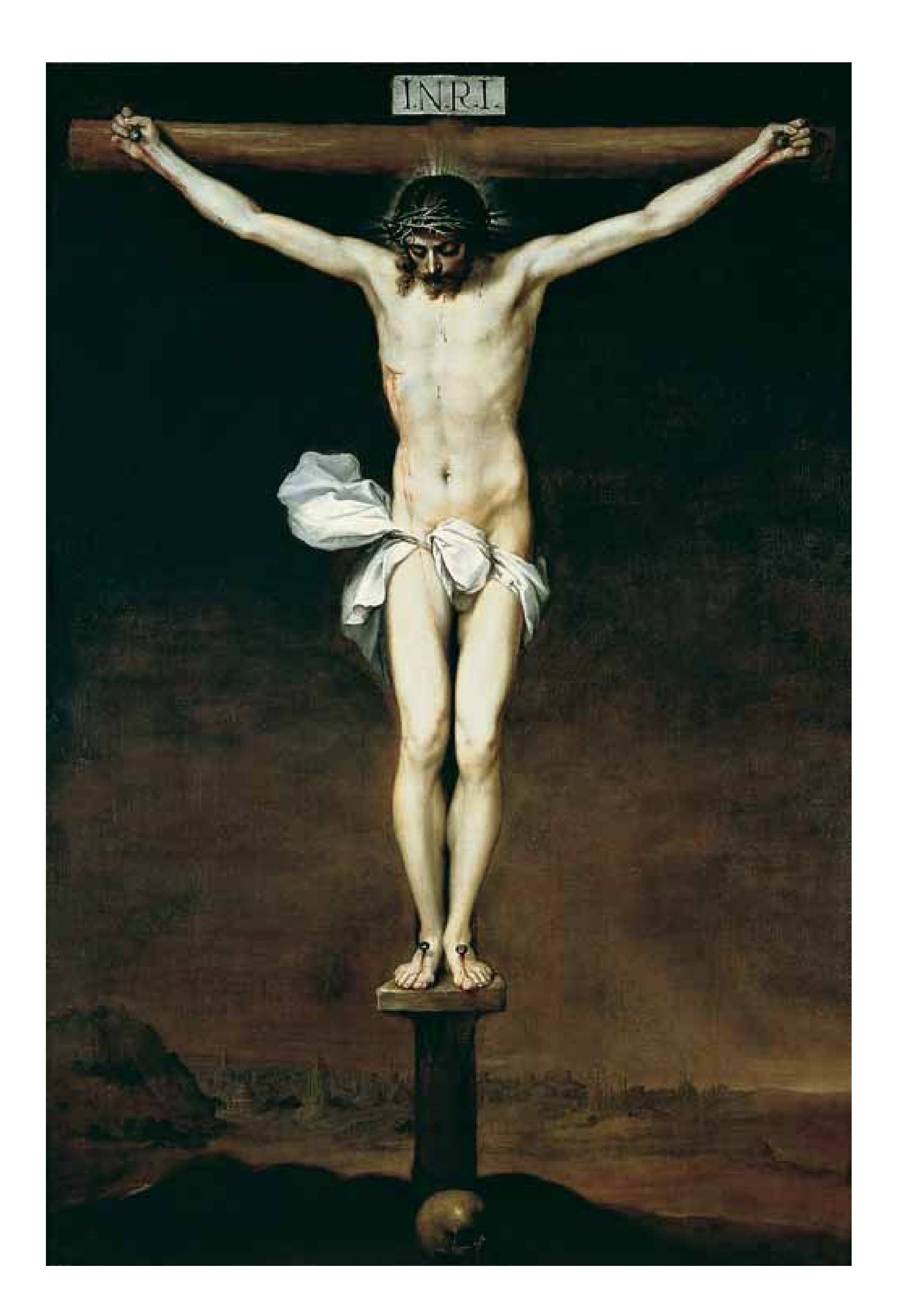
Granada, 1601 – 1667

Cristo crucificado

Óleo sobre lienzo, 241 x 150 cm [inv. 635] R.22; C.486; Pérez Sánchez, p. 59; Guía sección A, p. 41

Esta pintura es una obra maestra indiscutible, tanto en la perfección del dibujo y modelado como en la sobria e intensa evocación de soledad y muerte. Cano, al representar a Cristo en la Cruz, ha preferido el modelo de los cuatro clavos, con el cuerpo recto y los pies descansando sobre el supedáneo de madera. Esta es la iconografía que defiende Francisco Pacheco en el *Arte de la pintura* y que adopta Velázquez, discípulo suyo al igual que Cano, en el célebre *Cristo* de San Plácido (Museo del Prado, núm. 1.167). La calavera es símbolo de Adán, y con él de la humanidad entera redimida por el sacrificio del Mesías.

Procede el cuadro del madrileño convento de San Martín, de benedictinos, donde lo cita con elogio Ponz y, todavía en 1800, Ceán Bermúdez. BPL


I.N.R.I.

Cristo y la samaritana

Óleo sobre lienzo, 166 x 205 cm [inv. 548] R.4; C.49; Tormo, p. 123; Pérez Sánchez, p. 53; Guía sección A, p. 45

La obra representa un pasaje del Nuevo Testamento (Juan 4, 7-42). Lienzo bellísimo en que el maestro granadino, partiendo de una estampa de Saenredam, recoge a la vez lo mejor de la gran pintura renacentista veneciana. La figura de Cristo está muy próxima a Tiziano, mientras la samaritana recuerda modelos del Veronés. Cano estudia atentamente sus obras a través de grabados, primero, y después en su etapa madrileña gracias a las colecciones reales, en especial restaurando en 1640 las pinturas dañadas por el incendio del Buen Retiro.

Este cuadro procede de una serie de ocho, cuya fecha y destino original se ignoran, adquiridos por la cartuja de Santa María de las Cuevas en Sevilla, donde ya se mencionan en 1763.

Todavía los vio, en el refectorio, Ceán Bermúdez (1800). Se llevaron al Alcázar en 1810, siendo remitidos el año siguiente a Madrid por orden de José Bonaparte. En 1813 ingresó este lienzo en la Academia. Del conjunto original se conserva hoy, al menos, la *Primera labor de Adán y Eva* (Glasgow, Pollok House), que figuró en la Galería Española del Louvre reunida por el rey Luis Felipe. **MGA**





51 | Alonso Cano

Granada, 1601 – 1667

Muerte de San Francisco de Asís

Óleo sobre lienzo, 142 x 138 cm [inv. 553] R.76; C. 507; Tormo, p. 31; Cat. 1929, p. 115; Pérez Sánchez, p. 53 (como *Muerte de un franciscano*); Guía sección B, p. 113

La escena de esta pintura está representada tal como la refiere San Buenaventura en la *Vida* del fundador. Descalzo y tendido en una tarima, sobre un basto lienzo, San Francisco cierra los ojos y se recoge en oración, uniendo las manos. De pie a su lado, un fraile le muestra el crucifijo y sostiene un cirio encendido; otro, arrodillado, lo mira absorto, y dos más conversan en último plano. Sobre la cabeza del santo aparece la estrella con que dos ángeles niños lo coronan, llevado al Paraíso en carro triunfal, en la luminosa visión del fondo. Es un cuadro que se considera, por su acertada sensibilidad y equilibrio compositivo, de los mejores y más característicos de Cano. Guarda relación con los que pintó para el convento de San Antonio y San Diego en Granada.

En el Museo de Cádiz se conserva una copia de menor formato, obra de un discípulo de Cano.

Enviado a París con destino al Musée Napoléon, fue devuelto en 1815 e ingresó en la Academia. **MGA**

San Pedro y Santa Águeda

Óleo sobre lienzo, 158 x 129 cm [inv. 550] C.506; Tormo, p. 116 (como Ribalta); Cat. 1929, p. 89; Pérez Sánchez, p. 53; Guía sección A, p. 107

Andrea Vaccaro, interesado inicialmente por el arte de Caravaggio, suavizará más tarde su estilo en contacto con Domenichino y Guido Reni. Se le consideró uno de los maestros más destacados de Nápoles anteriores a Luca Giordano. Desarrolla su etapa más importante entre 1635 y 1645, coincidiendo con su contacto con Ribera. De este período es el lienzo de *San Pedro y Santa Águeda*.

Vaccaro representa a la virgen siciliana del siglo III que, tras haber demostrado milagrosamente su virginidad después de pasar por el prostíbulo de la cortesana Afrodisia, es recluida en prisión y se le amputan los senos por orden del prefecto Quintiliano. La escena recoge el momento en que por la noche, recibe la visita de San Pedro, que cura milagrosamente sus heridas y restituye sus pechos. Se trata de una composición en diagonal en la que la luz tiene una importancia primordial. Al fondo, el estudio naturalista de las rejas de la celda deja entrever la figura de uno de los guardianes.

Del convento madrileño de San Hermenegildo, de carmelitas descalzos, la obra ingresa en la Academia en 1816, procedente de la colección del Príncipe de la Paz. BPL





53 | Giovanni Dò

Játiva, Valencia, 1604 – Nápoles, h. 1656

Adoración de los pastores, h. 1640

Óleo sobre lienzo, 190 x 258 cm [inv. 496] C.586; Tormo, p. 95; Cat. 1929, p. 114; Pérez Sánchez, p. 49; Guía sección B, p. 104

La investigación sobre el caravagismo napolitano en torno a Ribera había ido formando un grupo de cuadros (tan excelentes que se podían creer de Ribera), donde se veía la mano de un pintor todavía sin nombre: colores densos y granulosos, factura empastada, vigoroso dibujo en figuras de santos penitentes, filósofos, pastores, y atenta observación naturalista en los animales. Se le llama, provisionalmente, *Maestro del Anuncio a los pastores* por el lienzo de este asunto conservado en Capodimonte (otra versión con variantes tiene el Museo de Birmingham). Varios nombres se han barajado, entre otros Bartolomeo Passante y Jerónimo Jacinto de Espinosa; pero hoy día es general el consenso en torno a su identidad. Juan Do, o Giovanni Dò en su patria adoptiva, nace como Ribera en Játiva, e inicia su formación en el taller de Jacinto Rodríguez Espinosa, padre de Jerónimo Jacinto. Pasa muy joven a Nápoles y allí se casa en 1626 con Grazia de Rosa, hermana de Pacecco de Rosa; si añadimos que asisten a la boda Battistello Caracciolo y el propio Ribera, vemos que nuestro pintor se ha ganado un sitio en el difícil y disputado mundo artístico napolitano.

Un lienzo del Louvre con el grupo central de la Virgen y el Niño permite afirmar la atribución del hermoso cuadro de la Academia a Giovanni, cuya proximidad a los de su maestro Ribera (como la *Adoración de los pastores* que del Buen Retiro pasó a la sacristía del Escorial) ya era bien conoci-

da. En 2012 se ha descubierto el original inédito de Ribera, de similares medidas (188 x 239), aparecido en el mercado de arte. La luz que irradia del Niño ilumina intensamente a María, se suaviza en la anciana que sonríe volviéndose hacia su compañero, y sube hasta el grupo de ángeles niños muy afines a los de Capodimonte. Otro pastor, de pie a la izquierda, sostiene un cordero en el que Dò alcanza insuperable calidad y textura. No se han identificado obras de Giovanni Dò posteriores a 1656; posiblemente fue víctima de la terrible peste que en aquel año asoló Nápoles, perdiéndose así un pintor en su madurez cuando alcanzaba la plenitud de su carrera. **MGA**

54 | Antonio de Pereda

Valladolid, 1611 – Madrid, 1678

El sueño del caballero

Óleo sobre lienzo, 152 x 217 cm. En la filacteria: «AETERNE PVNGIT / CITO VOLAT / ET OCCIDIT» [inv. 639] R.67; C.406; Tormo, p. 35; Cat. 1929, p. 33; Pérez Sánchez, p. 60; Guía sección A, p. 43

Mediante diversos objetos simbólicos, el ángel advierte al joven caballero de que las cosas terrenales son engañosas y caducas; el poder político, la riqueza, los laureles de la guerra y del saber humano, los placeres amorosos... todo es frágil y termina inexorablemente. El sencillo jeroglífico de la flecha sobre el sol alude al tiempo y a la muerte: «eternamente hiere, vuela rápido y mata».



Entre las dos calaveras, el cirio todavía humeante evoca el fin de la vida terrena. La atribución a Pereda de esta pintura no es unánime, pero sí su consideración como obra maestra absoluta del siglo XVII español, en íntima relación con la *vanitas* de Pereda que poseyó el almirante de Castilla y hoy conserva el Kunsthistorisches Museum de Viena. También está muy próxima a los escritos de don Miguel de Mañara: «Las sedas y galas que hoy tuviste se convertirán en una mortaja podrida, tu hermosura y gentileza en gusanos, tu familia y grandeza en la mayor soledad que es imaginable». Por encargo de Mañara, fundador del Hospital de la Caridad en Sevilla, pintó Valdés Leal dos impresionantes lienzos, conocidos como las *Postrimerías,* que hoy siguen en la iglesia del Hospital y ofrecen indudable afinidad con *El sueño del caballero*. Mañara estuvo en Madrid en 1657 con motivo de la jura del príncipe Felipe Próspero, y Valdés Leal, por su parte, también vino a la corte en 1664. Es muy posible que uno y otro trataran al autor, quienquiera que sea, de esta fascinante y profunda alegoría.

Procede de la colección del Príncipe de la Paz, donde González de Sepúlveda lo menciona en 1800. Ingresa en la Academia en 1816. MGA

55 | Antonio de Pereda

Valladolid, 1611 – Madrid, 1678

San Guillermo de Aquitania, 1671

Óleo sobre lienzo, 110 x 165 cm. Firmado: «PEREDA / 1671.» [inv. 632] R.441. C.505; Tormo, p. 107; Cat. 1929, p. 69; Pérez Sánchez, p. 59; Guía sección B, p. 71

El episodio al que se refiere esta obra se populariza con la vida de San Bernardo en la *Leyenda dorada* (siglo XIII). Guillermo, duque de Aquitania, ha sido excomulgado al rechazar la reconciliación con la Iglesia que le ofrecía San Bernardo de Claraval. Mientras éste celebra misa, Guillermo queda fuera del templo; pero el santo se acerca y le interpela con firmeza mostrándole la Eucaristía, logrando su conversión. Guillermo peregrina a Tierra Santa, donde hace vida penitente imitando a San Jerónimo, y muere en 1156. Pereda muestra al santo, en efecto, haciendo oración en una gruta, pero su atuendo no es medieval sino el de un caballero de los últimos Austrias, con armadura, faja militar y espada de lazo. En la espléndida *vanitas* del libro y la calavera, vemos ésta volcada, como un desafío para la destreza del pintor. Al fondo se ve la escena de la conversión.

El cuadro procede del madrileño convento de San Hermenegildo, de carmelitas descalzos, donde lo cita Ponz. Fue elegido en 1813 para el Musée Napoléon, y calificado de «superbe»; devuelto a España ingresó en la Academia. MGA



56 | 57 Juan de Arellano

Santorcaz, Madrid, 1614 – Madrid, 1676

Bodegón con girasol y otras flores, pájaros, frutas e insectos en un plinto de piedra, 1647

Óleo sobre lienzo, 130 x 62 cm. Firmado en el borde inferior izquierdo del plinto: «Juan de Arellano 1647» [inv. 1.419] Piquero López, 1999, p. 182

Bodegón con flores, pájaros, frutas e insecto en un plinto de piedra, 1648

Óleo sobre lienzo, 130 x 62 cm. Firmado en el borde inferior izquierdo del plinto: «Juan de Arellano 1648» [inv. 1.420] Piquero López, 1999, p. 182

Juan de Arellano es el más importante pintor español de flores. Estudia en el taller de Francisco Solís; más adelante, recibe influencias de Daniel Seghers y de otros maestros flamencos, copiando floreros de Mario Nuzzi y de otros pintores napolitanos. En su taller trabajaron discípulos que divulgaron esta temática, lo que a veces dificulta la atribución de sus obras.

Tuvo también abierta una tienda de importancia, de cuya actividad da fe la tasación de bienes a su muerte, dada a conocer por Mercedes Agulló, en donde aparecen más de cien lienzos con imprimación dispuestos para ser pintados.

Generalmente realiza sus cuadros por parejas, como vemos que ocurre con estos dos floreros de bronce con pájaros y frutas. Se corresponden a una fecha temprana del pintor, quien a partir de




mediados de siglo utilizará composiciones más barrocas y pinceladas más fluidas.

El profesor Pérez Sánchez recientemente ha relacionado los jarrones con los grabados por Cherubino Alberti sobre un dibujo de Polidoro da Caravaggio en 1582. No olvidemos que en su estudio Arellano guardaba modelos impresos en estampas que utilizaba en sus composiciones. Sin embargo, las flores responden a tipos flamencos, pudiéndose incluso identificar algunas especies botánicas. Es de destacar en el lienzo de 1647 la presencia en la parte superior de un girasol *(Helianthus annuus, L.)* que empleará pocas veces después. Son también flamencos los pequeños insectos, los caracoles y el motivo de los pájaros picoteando las frutas.

Aunque William B. Jordan considera estas obras juveniles como inferiores a otras de la madurez del pintor, observando falta de soltura en la disposición de las flores, es indudable que la maestría con que se construye cada elemento del cuadro, así como la minuciosidad, son equiparables a Seghers o Brueghel.

Los cuadros proceden de la colección del duque del Infantado. Fueron adquiridos en 1999, con cargo a la Herencia Guitarte. BPL

La Magdalena penitente, 1654

Óleo sobre lienzo, 220 x 180 cm. Firmado: «J. Carreño fecit / año 1654» [inv. 638] R.26; C.435; Tormo, p. 61; Cat. 1929, p. 139; Pérez Sánchez, p. 60; Guía sección B, p. 116

Este cuadro está relacionado con el lienzo de mismo asunto del Museo de Bellas Artes de Asturias. Es un ejemplo del superior talento de Carreño, que ya Palomino describe en *El Parnaso español* (1724) como «aquel soberano gusto que le dio el Cielo, en una tinta entre Ticiano y Van-Dick»; pues estudia a ambos con atención mediante grabados y en las colecciones reales —será nombrado pintor de cámara en 1669—. De Tiziano adopta la factura ligera y suelta, el paisaje y la gama de azules y grises plateados, mientras emula a Van Dyck en el bien perfilado rostro de la santa, los ojos enrojecidos por las lágrimas, y el pulido marfileño de los brazos.

Palomino describe la obra en el convento madrileño de la Magdalena o «las Recogidas». Fue llevado a París para el Musée Napoléon. Devuelto a España en 1815, ingresó en la Academia. **MGA**





59 | Juan Carreño de Miranda (copia de Rafael)

Avilés, Asturias, 1614 – Madrid, 1685

Camino del Calvario (El Pasmo de Sicilia), 1674

Óleo sobre lienzo, 325 x 235 cm. Firmado y fechado: «J. Carreño f. 1674» [inv. 745] R.75; C.476; Tormo, p. 111; Cat. 1929, p. 38; Pérez Sánchez, p. 68; Guía sección B, p. 9

El original, obra célebre del Renacimiento (hoy en el Museo del Prado, núm. 298), fue sacado en 1661 del convento de Santa Maria dello Spasimo en Palermo por orden del virrey conde de Ayala, pagando al convento una renta anual de cuatro mil ducados; la salida del cuadro suscitó la indignación de toda Sicilia. Traído a España, se puso en el Ochavo y luego en la capilla del Alcázar madrileño. Quizá por encargo real, Carreño ejecutó en 1674 esta espléndida copia, que quedó expuesta al público en el altar mayor del convento de Santa Ana, de carmelitas descalzas. El pintor, renunciando a su estilo propio, mucho más suelto y esponjoso, sigue fielmente el colorido, la factura acabada y el dibujo preciso del original. **MGA**

60 | Bartolomé Esteban Murillo

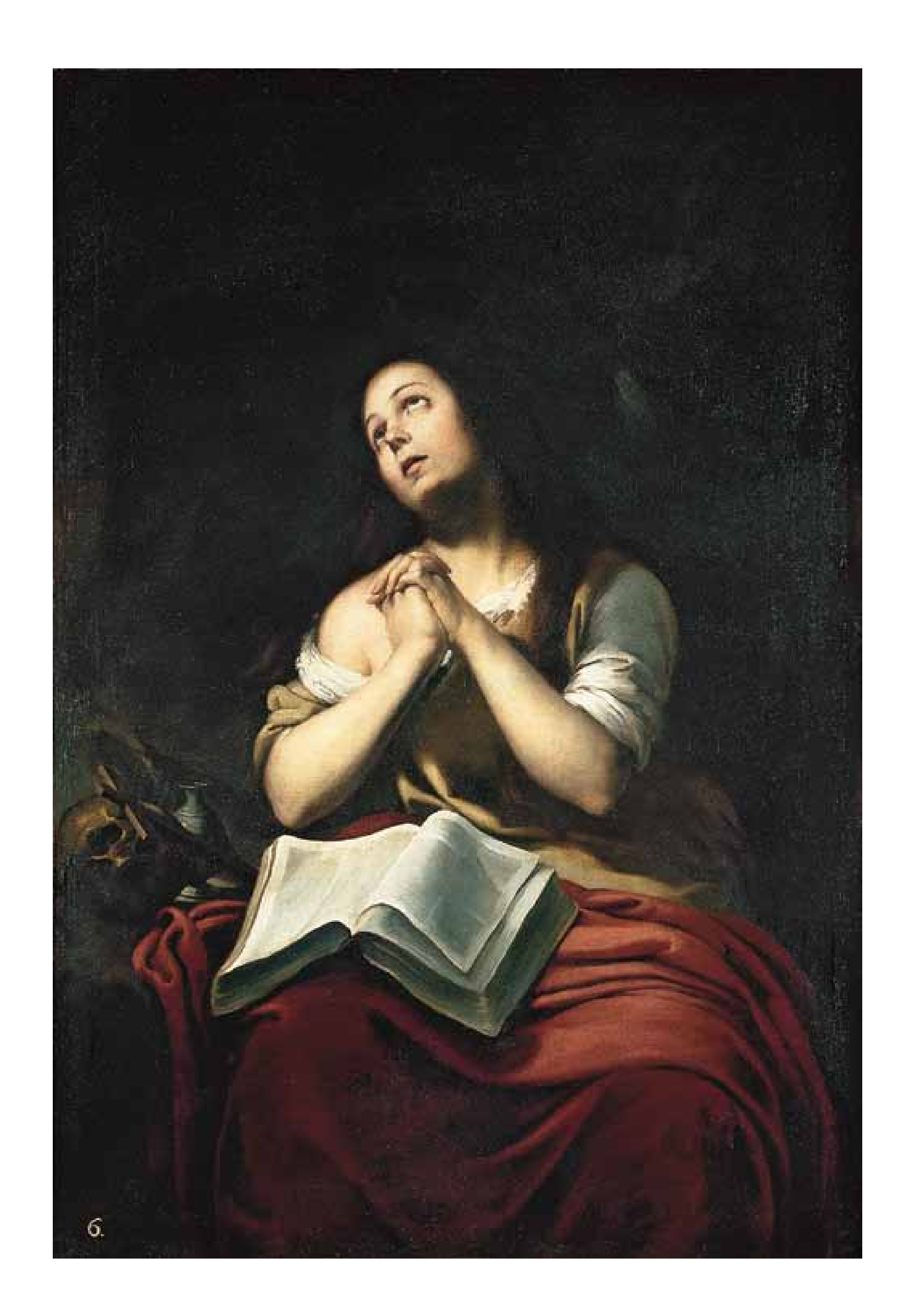
Sevilla, 1618 – 1682

La Magdalena, h. 1650

Óleo sobre lienzo, 161 x 109 cm [inv. 657] R.140; C.488; Tormo, p. 31; Cat. 1929, p. 26; Pérez Sánchez, p. 61; Guía sección A, p. 46

Obra juvenil pero de calidad, que denota la herencia del caravagismo en el claroscuro y de Guido Reni en la intensidad expresiva. Murillo nos muestra a la santa pecadora en oración, con la mirada fija en alto, sobre un fondo oscuro y neutro. En su regazo hay un libro abierto, mientras el crucifijo y la calavera, símbolos de vida penitente, apenas son visibles. El pintor no acentúa la sensualidad de la figura como hará, por ejemplo, en el lienzo que hoy conserva la National Gallery de Dublín.

Este cuadro fue decomisado en febrero de 1780 en la aduana de Ágreda, paso entre Castilla y Aragón, cumpliendo una cédula de Carlos III que prohibía sacar del reino obras de maestros antiguos. El libro de actas de la Academia refleja la junta de 5 de marzo siguiente: «di cuenta de una carta del S.or Protector en que me decía haber S. M. regalado a la Academia la pintura de Murillo de Sta. María Magdalena que se interceptó en la Aduana de Ágreda y se extraía del Reino, contra las órdenes del Rei». Estamos, pues, ante un ejemplo de la legislación ilustrada española en eficaz defensa del patrimonio de arte. **MGA**


6.



61 | Bartolomé Esteban Murillo

Sevilla, 1618 – 1682

San Francisco en éxtasis, h. 1646

Óleo sobre lienzo, 172 x 183 cm. En el rótulo: «Martirio Dulce Gloria Repetida, / llagado siente el seraphin humano, / En su Mortal dolor halla la Vida / En su Tormento gozo soberano, / Crece el amor y en una y otra herida, / anima incendios De su ardor Ufano, / Pide Aliento a Dios Hombre y dale Aliento / De un Angel la dulçura y instrumento,» [inv. 660] C.474; Tormo, p. 37; Cat. 1929, p. 37; Pérez Sánchez, p. 61; Guía sección A, p. 47

Este cuadro junto con el lienzo compañero (núm. 658) formaron parte en su día de la serie creada para el «claustro chico» del convento de San Francisco en Sevilla. Fue el primer encargo importante en la carrera de Bartolomé Esteban Murillo, no cumplidos aún los treinta años. Ya existían en la ciudad precedentes de estos conjuntos o series conventuales —muy admirados los de Zurbarán en la Merced Calzada— generalmente dedicados al fundador o figuras ilustres de la orden.

La escena se basa en un relato de San Buenaventura, primer biógrafo de San Francisco. Éste se

hallaba muy enfermo y sintió deseos de escuchar música, pero no había con qué complacerle. Una noche estaba en meditación cuando oyó repentinamente una música bellísima y se sintió invadido de tal felicidad que le pareció haber dejado ya este mundo. La escena se difunde más aún al aparecer ilustrada en una *Historia de la Orden* franciscana (Venecia, 1586); también la grabó uno de los Carracci y la pintaron Francesco Vanni, Domenichino y el Guercino. En España es muy conocido el hermoso lienzo de Ribalta con el mismo tema (Museo del Prado, núm. 1.062).

Durante la Guerra de la Independencia el mariscal Soult destinó el convento a cuartel y los cuadros fueron trasladados al Alcázar (1810), de donde pasaron al antiguo convento del Rosario y luego a la Academia en 1813.

Entre los cuadros hoy dispersos de la misma serie, cabe mencionar en Estados Unidos: *San Gil en éxtasis ante Gregorio IX* (Raleigh, North Carolina Museum of Art) y *Fray Julián de Alcalá y el alma de Felipe II* (Williamstown, Clark Art Institute); en Francia: *Fray Francisco y la cocina de los ángeles,* y *San Junípero y el pobre* (ambos en París, Musée du Louvre), y *San Diego en éxtasis ante la cruz* (Toulouse, Musée des Augustins); y en Alemania: *Muerte de Santa Clara* (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister). **MGA**

62 | Bartolomé Esteban Murillo

Sevilla, 1618 – 1682

San Diego de Alcalá y los pobres, h. 1646

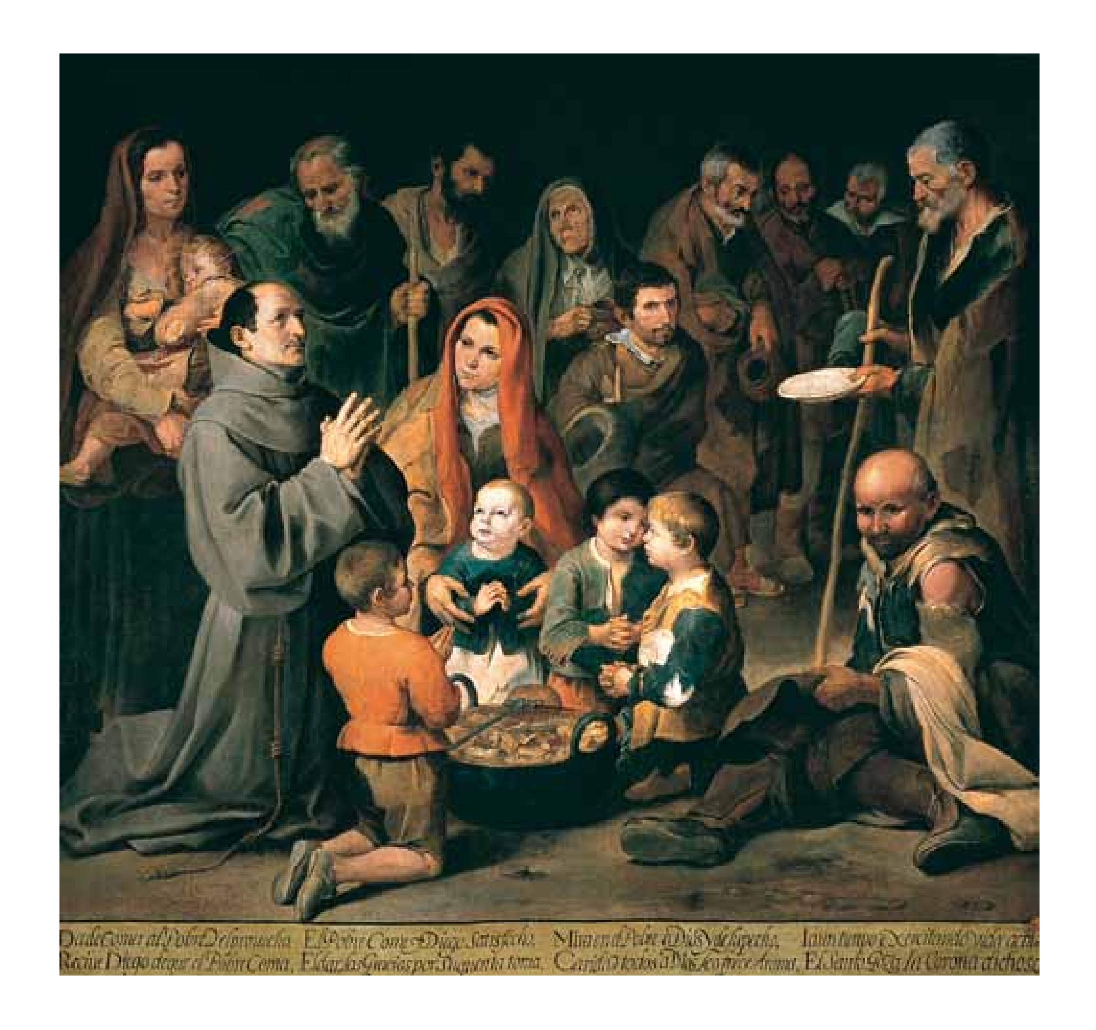
Óleo sobre lienzo, 173 x 183 cm. En el rótulo: «Da de comer al Pobre y el prouecho, / Reciue Diego de que el Pobre Coma, / El Pobre Come y Diego satisfecho, / El dar las Gracias por su quenta toma, / Mira en el Pobre a Dios y de su pecho, / Caridad todos a Dios le ofrece Aroma / I a un tiempo exercitando vida activa / El Santo Goza la Corona dichosa.» [inv. 658] C.469; Tormo, p. 37; Cat. 1929, p. 37; Pérez Sánchez, p. 61; Guía sección A, p. 47

San Diego nació en 1400 en la localidad sevillana de San Nicolás del Puerto. Fue primero lego en el convento franciscano de Arruzafa (Córdoba) y pasó después al de Alcalá de Henares (Madrid), donde murió en 1463. Fue canonizado en el año de 1589. El cuerpo permaneció incorrupto tras su muerte, convirtiéndose pronto en objeto de la veneración popular; durante las enfermedades graves del rey y de su familia se traían los restos del santo a la cabecera de su cama.

En esta obra se representa uno de los episodios más difundidos en relación con San Diego: Está a cargo de la olla de comida para los indigentes, pero éstos vienen en gran número; el santo recurre a la oración y la olla no se agota.

El asunto da pie a Murillo para reflejar con autenticidad y gracia diversos tipos populares (ancianos, mujeres y en especial niños), que reaparecerán a lo largo de su obra, tanto en temas religiosos como en escenas de género.

El cuadro estuvo, como el *San Francisco en éxtasis* de la misma serie (núm. 660), en el lado este del «claustro chico» de San Francisco en Sevilla, junto al coro bajo de la iglesia. Como aquél, ingresó en los fondos de la Academia en 1813. **MGA**



63 | Bartolomé Esteban Murillo

Sevilla, 1618 – 1682

Resurrección del Señor, 1650-1660

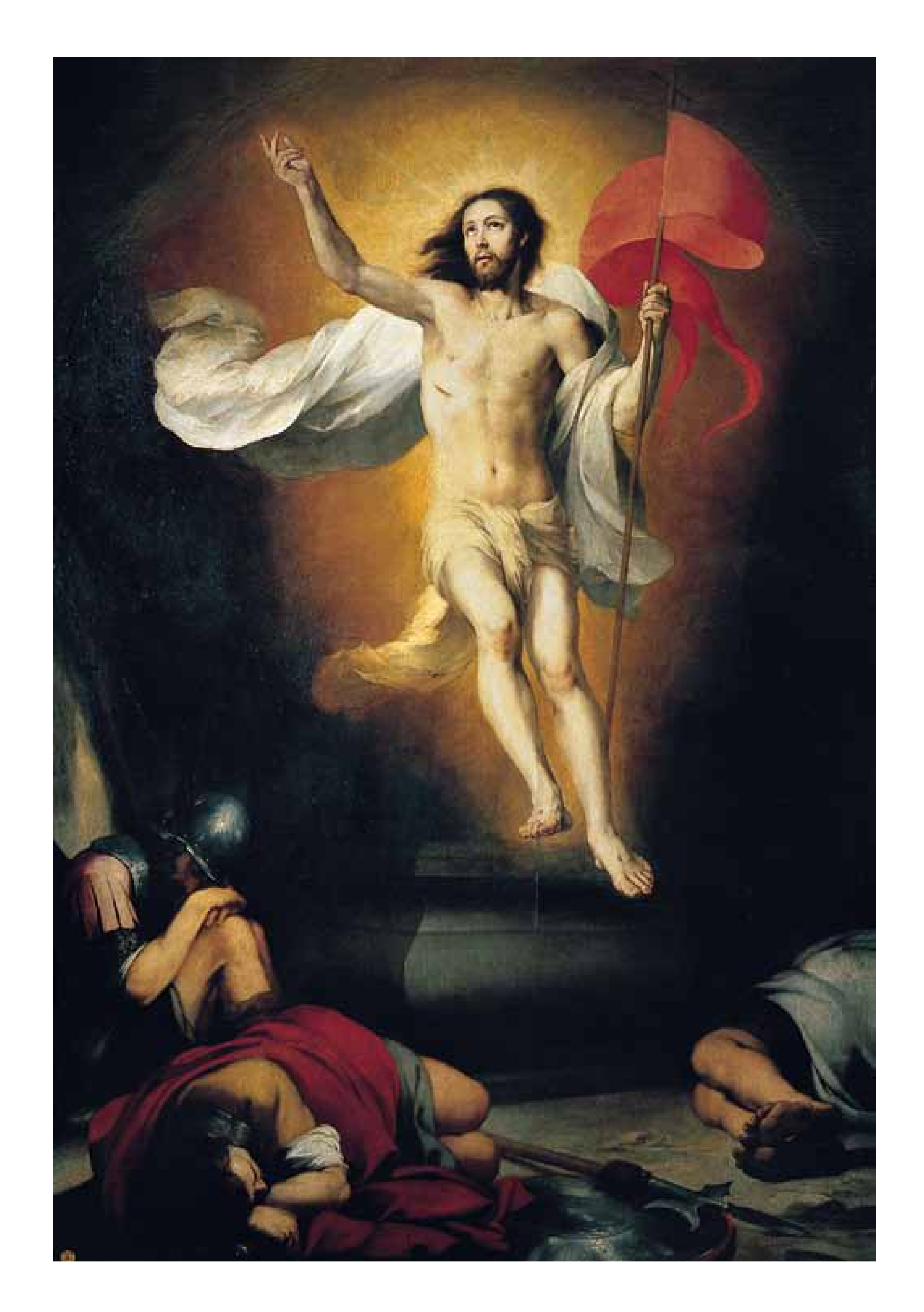
Óleo sobre lienzo, 243 x 164 cm [inv. 641] C.491; Tormo, p. 37; Cat. 1929, p. 37; Pérez Sánchez, p. 60; Guía sección A, p. 47

El esbelto cuerpo desnudo de Cristo en esta obra, alejado del habitual modelo sevillano, está considerado como uno de los más bellos de la pintura española.

La escena de factura suelta queda envuelta en una luz dorada que destaca sobre un fondo más oscuro y sobre el tratamiento casi tenebrista de los soldados dormidos en primer término.

En esta representación de los soldados dormidos Murillo sigue la recomendación de Francisco Pacheco de atenerse a las directrices de la Iglesia, corrigiendo la costumbre de representarlos despiertos, que respondía simplemente a un recurso compositivo.

El cuadro estaba en la capilla de la Expiación del convento de la Merced de Sevilla. **BPL**





64 | Juan de Zurbarán

Sevilla, 1620 – 1649

Bodegón de limones

Óleo sobre lienzo, 36,3 x 50,2 cm [inv. 1.428]

Este artista, hijo de Francisco de Zurbarán, se forma en el taller paterno, y en 1624 contrata varias pinturas para la cofradía del Rosario en Carmona. Pero cultiva sobre todo el bodegón, con cuadros de sobrio refinamiento. Es músico aficionado y compone versos. Muere en plena juventud víctima de la peste que diezmó Sevilla, y deja un reducido número de obras, cuyo catálogo se va hoy elaborando en torno a un lienzo firmado, el *Racimo de uvas* en colección particular de Burdeos.

Bodegón de limones es obra que cautiva por su sencillez aparente y por la atmósfera quieta y silenciosa, basada en un magistral dominio de la luz. Utilizando toques de blanco puro para modelar los limones con finísima precisión, el joven maestro consigue una intensidad extraordinaria.

Las seis frutas están dispuestas tres a tres sobre el fondo neutro y oscuro, formando diagonales o dos triángulos imaginarios cruzados, y la nítida superficie del plato devuelve su reflejo.

Adquirido en Alcalá Subastas en mayo de 2000 con cargo a la Herencia Guitarte. MGA

San Pedro, h. 1647-1650

Óleo sobre lienzo, 127 x 98 cm. Firmado con anagrama: «BALDES» [inv. 196] Tormo, p. 39; Cat. 1929, p. 51; Pérez Sánchez, p. 26; Guía sección A, p. 53

Como Velázquez, Murillo y Escalante, este pintor usa el apellido materno; su padre, Francisco de Nisa, era portugués de origen. Tras una etapa juvenil en Córdoba, en 1656 regresa a Sevilla y comienza a pintar series importantes como las de San Jerónimo, San Benito de Calatrava, etc. Examinador por el gremio de pintores, trabaja también como dorador para mantener a su numerosa familia. En 1660 es miembro fundador de la Academia de Pintura, presidida por Murillo.



En 1664, según Palomino, está en Madrid unos meses viendo pinturas en iglesias y palacios de la corte. En 1667 ingresa en la Hermandad de la Caridad, cuya iglesia y hospital se construyen a expensas de don Miguel de Mañara. Con motivo de la canonización de San Fernando en 1671, y en colaboración con Bernardo Simón de Pineda, Valdés Leal lleva a cabo en el trascoro de la catedral el monumento efímero del *Triunfo de San Fernando*; el cabildo entrega al pintor por el *Triunfo* la cifra considerable de mil ducados. Al mismo tiempo ejecuta para la Caridad los lienzos de las *Postrimerías*, que han dado lugar a su fama de artista tétrico. Ya fallecido Mañara, Valdés concluye el programa pictórico de la Caridad con la *Exaltación de la Cruz* (1684-1685).

La pintura religiosa recoge en escenas diversas el miedo de Pedro en el atrio del sumo sacerdote Caifás, su negación de Jesús y su arrepentimiento al oír cantar un gallo. Tomado del relato de los Evangelios sobre el prendimiento y muerte de Cristo, este asunto se hizo frecuente con la Contrarreforma y su difusión fue comparable a la de la Magdalena penitente.

El cuadro de la Academia es probable elaboración posterior del lienzo de altar para la iglesia de San Pedro de Córdoba (hoy en el Museo de Bellas Artes de la ciudad). Con la figura del apóstol hasta las rodillas y no de cuerpo entero como en el cuadro mencionado, es sin embargo superior en calidad. El pintor ha formado, al filo de los treinta años, su personalidad artística: ya se aprecia la tensión expresiva, la pincelada vibrante y nerviosa de obras diez años posteriores como el *San Pedro liberado por el ángel* de la catedral de Sevilla. En cuanto a las llaves, Valdés Leal recuerda la advertencia de su paisano Francisco Pacheco, que a su vez sigue a Molano, recomendando pintar una de ellas en color oro y la otra en plata, como símbolos de la potestad de absolución y de excomunión, respectivamente (recogida en el *Arte de la Pintura*, cap. 14). **MGA**

66 | Atribuido a Pieter Boel

Amberes, 1622 – 1674

Florero y frutas con cisne muerto

Óleo sobre lienzo, 232 x 391 cm [inv. 649] Tormo, p. 25; Cat. 1929, p. 16; Pérez Sánchez, p. 60; Guía sección A, p. 200

Pintor y dibujante de Luis XIV, Boel es probablemente discípulo del gran pintor de bodegones y escenas de caza Jan Fyt. Entre 1647 y 1649 Boel reside en Génova, estudiando la obra de Castiglione. Pasa a Francia y, desde 1668, se une al grupo de pintores, casi todos flamencos, que ejecutan cartones para tapices en los Gobelinos bajo la dirección de Le Brun. La huella de Boel se puede apreciar en pintores franceses como Oudry y Chardin.

Este cuadro es un notable ejemplo de pintura flamenca elaborada y compleja, mezclando un bodegón de caza con diversos animales vivos: dos loros o guacamayos, un simio y una pareja de gallo y gallina, todo ello entre espectaculares ramos y guirnaldas. El friso arquitectónico semienterrado, y la rica bandeja sostenida por una figura de héroe o guerrero, son alusiones a la cultura clásica. La abundancia de flores y frutos se distribuye en torno a la caza muerta: una liebre, un venado y el gran cisne, cuyo suave plumaje blanco forma la mancha central del cuadro.

Es interesante relacionar esta obra con un conjunto de pinturas de animales, cuya atribución se



ha restituido a Boel en 2001. Se trata de ochenta estudios del natural para la prestigiosa serie de tapices de los *Meses* que se tejieron para Luis XIV. En la recién instalada *Ménagerie* del palacio de Versalles, el maestro flamenco pudo pintar del natural aves y mamíferos alcanzando calidades táctiles y un verismo en la observación imposibles de lograr con animales disecados que eran el recurso habitual. **MGA**

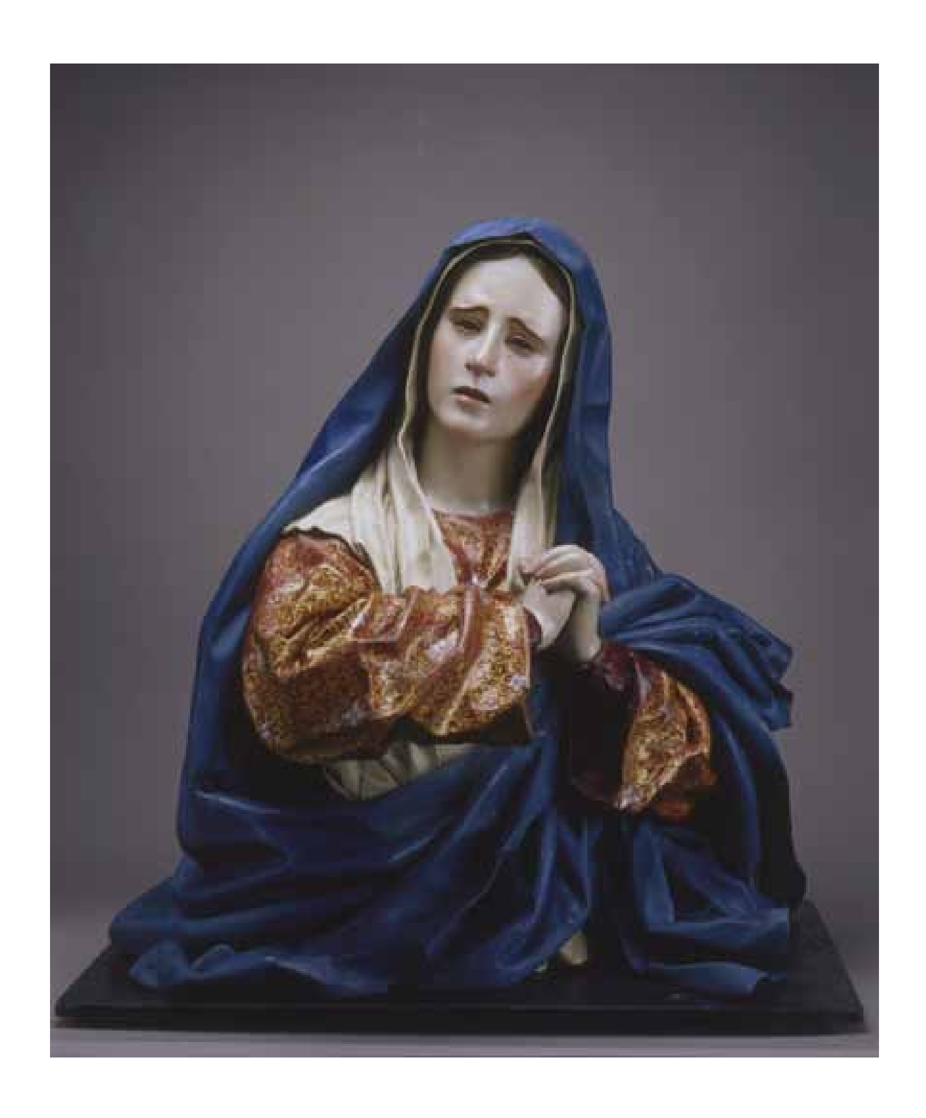
67 | Pedro de Mena

Adra, Granada, 1628 – Málaga, 1688

Dolorosa

Madera policromada y vidrio (en los ojos), 68 x 65 x 54 cm [inv. E-83] Azcue Brea, 1986, p. 272; Guía sección a, p. 58; Azcue Brea, 1994, pp. 95-96

Pedro de Mena es uno de los escultores más interesantes y mejor documentados del barroco andaluz. Formado en el taller de su padre, Alonso de Mena, trabaja después con Bernardo de Mora. En 1658, con treinta años, comienza la sillería de coro en la catedral de Málaga, una obra maestra cuya fama le va a granjear numerosos encargos. En 1662 viaja a Madrid y luego a Toledo; en la catedral primada queda su célebre *San Francisco de Asís*.



Una característica en Mena es la reiteración de sus imágenes devotas. Fue creando, o haciendo suyos, prototipos que le solicitaban una y otra vez; su obra se organiza en series de la misma figura con variantes. El caso más notable es el de las tallas de *Ecce Homo* y *Dolorosa,* de busto prolongado con brazos, concebidas para colocarse en vitrinas emparejadas. El ejemplo mejor sin duda está en las Descalzas Reales de Madrid, firmadas ambas esculturas en 1673. En el mismo convento hay otra versión de la Dolorosa, llamada de la *Contemplación* por su actitud con las manos entrelazadas. A este último tipo pertenece la *Dolorosa* de la Academia, si bien con los brazos más en alto, como en la que conserva la catedral de Málaga. El modelo físico, con rostro hermosamente ovalado, es muy semejante en todos los casos; pero su mejor cualidad es el patetismo, la intensidad expresiva que se acentúa con los ojos velados por las lágrimas. MGA

Jesús Nazareno, 1660

Óleo sobre lienzo, 210 x 146 cm. Firmado: «Ju. Anto Escalante. Año de 1660» [inv. 453] R.523; Pérez Sánchez, p. 45; Guía sección A, p. 54

Este pintor, según costumbre muy extendida en Andalucía, usa el apellido materno. Llegado muy joven a Madrid, entra en el taller de Francisco Rizi. Su estilo está muy próximo a lo veneciano en la pincelada, muy suelta y ligera; a veces también emplea estampas flamencas sobre composiciones de Rubens. Ejecuta encargos de importancia como la serie de lienzos de asuntos bíblicos para la Merced Calzada de Madrid (1667-1668). Muere con treinta y seis años, malográndose uno de los mejores talentos de la segunda mitad del siglo XVII. La figura de Cristo doliente, fija la mirada en el espectador, y la ausencia del Cireneo y otros personajes en el camino hacia el Gólgota, nos indi-



can que el cuadro no se ha concebido como narración literal de la Pasión, sino que trata de suscitar una meditación devota en los fieles. Escalante, con veintisiete años, ha alcanzado ya una maestría evidente. La gama de color es personalísima y de gran refinamiento, con malvas, grises y azules. La pincelada, muy esponjosa y ligera, recuerda a lo veneciano, pero a la vez hay elementos afines a Alonso Cano y a su discípulo más brillante, Herrera Barnuevo. **MGA**

69 | Matías de Torres

Aguilar de Campoo, Palencia, 1635 – Madrid, 1711

San Jerónimo y Santa Paula adorando al Niño

Óleo sobre tabla, 48 x 61 cm [inv. 116] R.472; C.437; Tormo, p. 36; Cat. 1929, p. 30; Pérez Sánchez, p. 20; Guía sección B, p. 71

Matías de Torres, formado junto a un «pintor vulgar y de tienda», educa su sensibilidad natural estudiando a Bassano, Rubens y Herrera el Mozo. En la corte de Carlos II ejecuta pinturas para el Alcázar y comparte con Coello y Donoso las decoraciones de la entrada de María Luisa de Orleans (1679). Autor del retablo de la iglesia de la Trinidad en Atienza (1668-1670), cultiva también otros géneros como el bodegón y las escenas de batallas.

Paula fue una matrona romana que abrazó la vida monacal y siguió a San Jerónimo hasta Palestina. Según una tradición difundida por la *Leyenda dorada*, al llegar a Belén tuvo una visión



del Niño Jesús en el pesebre. El relato atribuye al propio San Jerónimo estas palabras: «Recorrió [Paula] este humildísimo alojamiento [...] y delante de mí juró que con los ojos de la fe estaba viendo al Niño Jesús en el pesebre [...] Profundamente emocionada exclamó: "¡Salve, Betlehem, casa del pan en la que nació el pan bajado del cielo! ¡Aquí viviré en adelante, porque este es el lugar que el Salvador eligió para nacer!"». En escenas como ésta brilla la sensibilidad de Matías de Torres, la delicadeza del dibujo, el color sobrio y aterciopelado y los personajes de rasgos menudos. La factura deshecha y los efectos de luz muestran la influencia de Herrera el Mozo. Como observa Pérez Sánchez, Palomino y Ponz citan la obra ubicada en el crucero de la iglesia de San Jerónimo el Real, de Madrid. **MGA**

70 | Margherita Caffi

¿Vicenza?, h. 1645 – 1710

Florero

Óleo sobre lienzo, 75 x 103 cm. Firmado: «Marg. Caffi F.» [inv. 75] R.41; C.47; Tormo, p. 109; Cat. 1929, p. 68; Pérez Sánchez, p. 17; Guía sección A, p. 99

Junto a la pintura religiosa, el barroco italiano está representado en el Museo por pinturas de bodegones y floreros. A finales del siglo XVII destaca Margherita Caffi, dedicada a esta pintura de género. Documentada entre 1680 y 1700, trabajó para los archiduques Maximiliano y Leopoldo.



De ella se conservan obras en colecciones españolas que permiten pensar en una estancia en nuestro país.

En la Academia se encuentran dos floreros, uno de ellos firmado. Éste representa en un jarrón de bronce diversas flores entre las que destacan rosas, claveles y nardos; la zona derecha de la composición está ocupada por una pasionaria y un nardo. Procede de la colección del Príncipe de la Paz. **BPL**

71 | Atribuido a Andrés Deleito

h. 1650 – Madrid, 1690

Vanitas

Óleo sobre lienzo, 91 x 202 cm [inv. 1.430]

Apenas hay datos biográficos sobre este interesante artista, de técnica deshecha y brillante colorido, que trabaja en Madrid en el último tercio del siglo XVII. Sus pinturas de *vanitas* y bodegones de cocina fueron muy apreciados, y tanto Ponz como Ceán Bermúdez lo citan con elogio. De asuntos religiosos, que también cultivó, sólo se conoce de él un pequeño lienzo firmado, la *Expulsión de los mercaderes del templo* (Museo del Prado, núm. 3.125).

Entre los bodegones moralizantes o *vanitas* que abundan en nuestro barroco, es conocido un pequeño lienzo firmado por Deleito, de colección particular. En éste se aprecia muy semejante estilo, deshecho y esponjoso, pero la atribución a Deleito ha de quedar por hoy en conjetura.

Aparecen los objetos habituales en este tipo de pintura, en paralelo con escritos de la época como el *Discurso de la verdad* de Miguel de Mañara: «Las sedas y galas que hoy tuviste se convertirán en una mortaja podrida [...], tu hermosura y gentileza en gusanos, tu familia y grandeza en la



mayor soledad que es imaginable». Sobre una gran mesa vestida de rojo, y junto a las calaveras, símbolo de la muerte, se evocan las riquezas terrenales y los placeres efímeros, destruidos por el tiempo: joyas, perlas y rico reloj, retrato de dama, libros, instrumentos de música, etc. Todo está dispuesto, lo que es infrecuente en la pintura de *vanitas*, ante una ventana abierta a un paisaje. La melancolía y el refinamiento corren parejas en este lienzo que, por el punto de vista utilizado y el formato muy horizontal, se pensó para sobrepuerta u otra colocación en alto.

El cuadro fue adquirido en febrero de 2001 con cargo a la Herencia Guitarte. MGA

72 | Alonso del Arco

Madrid, 1652 – 1700

El Niño Dios dormido sobre la cruz, 1681

Óleo sobre lienzo, 63 x 91 cm. Firmado en el lado derecho de la cruz: «Alonso Dlarco / F. 1681» [inv. 744] C.370; Tormo, p. 37; Cat. 1929, p. 38; Pérez Sánchez, p. 68; Guía sección A, p. 55

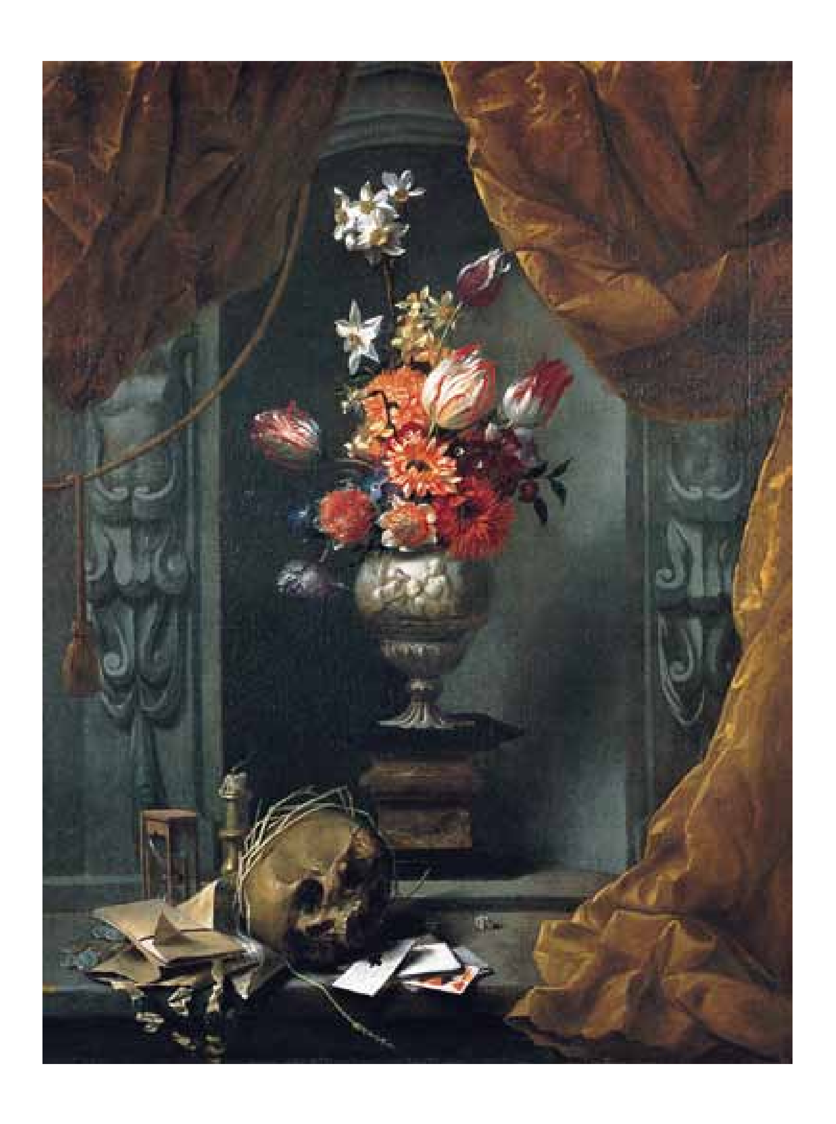
Este asunto devoto, descrito a veces como *Niño de la Pasión*, fue muy frecuente en el barroco de la Europa meridional. El Niño descansa sobre la cruz señalada con el *I.N.R.I.*, rodeado de los instrumentos de la Pasión y otros símbolos: la jarra del lavatorio de Pilatos, el gallo de San Pedro, la cartela con las letras *S.P.Q.R.*, el paño de la Verónica, los dados con que los soldados echaron a suertes la túnica de Jesús... Sobre todo ello aparece el Espíritu Santo. MGA



Vanitas, 1668

Óleo sobre lienzo, 114 x 85 cm. Firmado abajo a la izquierda: «M. Bouillon / 1668» [inv. 1.403] Piquero López, 1999, p. 177

Con este bodegón de carácter moralizante su autor busca aleccionar en torno a las vanidades de este mundo y al pensamiento de la muerte. A ello aluden la calavera, el cirio que todavía humea y el reloj de arena alusivo a la fugacidad del tiempo. Preside el eje de la escena un excelente florero que en poco tiempo se marchitará también. La esperanza en la vida futura viene alegorizada por las espigas de trigo secas que simbolizan la Resurrección de Cristo.



Están presentes también símbolos de la riqueza y el poder, como las monedas; así como los placeres, evocados por el dado y otros juegos de azar, como los naipes de la baraja. La factura exquisita y el carácter detallista y refinado del lienzo hacen de él, junto al excelente *Sueño del caballero*, también en el Museo (núm. 639), uno de los más atractivos ejemplos de *vanitas* del siglo XVII.

La obra fue adquirida en 1998. **BPL**

74 | Agostino Masucci

Módena, 1664 – 1726

Retrato de Juvarra, h. 1707

Óleo sobre lienzo, 98 x 72 cm [inv. 566] R.324; C.306; Tormo, p. 63; Cat. 1929, p. 134; Pérez Sánchez, p. 54

El abate siciliano Filippo Juvarra (1678-1736), arquitecto de Juan V de Portugal y de Carlos Manuel III de Saboya, llega a España en 1735, llamado por Felipe V, para trazar un nuevo y grandioso Palacio Real, de enorme extensión en planta. En opinión del abate, ha de escogerse un paraje llano, pues la construcción de un palacio en el abrupto solar del Alcázar madrileño haría «perder crédito» a su autor. Pero Juvarra fallece en enero de 1736 y su discípulo, Giovanni Battista Sacchetti, modificará sustancialmente el proyecto para edificar el palacio sobre el viejo Alcázar. Este retrato deriva directamente del que existe, obra de Masucci, en la Academia de San Lucas en Roma, a la que Juvarra perteneció desde 1707. A. Griseri señaló la relación entre ambos cuadros, desechando así la imposible atribución a Teodoro Ardemans que no tuvo trato alguno con Juvarra. **MGA**





75 | Alessandro Magnasco

Génova, 1667 – 1749

El estudio del pintor, h. 1720

Óleo sobre lienzo, 58 x 44 cm [inv. 1.400] Piquero López, 1999, p. 176

Alessandro Magnasco, llamado *il Lissandrino* por su corta estatura, conoce la pintura veneciana a través de Filippo Abbiati, quien le introduce en el retrato, género que ocupará su actividad juvenil. Trabaja en Milán durante la presencia española en la ciudad, recibiendo la impronta de la cultura de España que refleja en su lienzo de *Don Quijote* del Detroit Institute of Art.

Su repertorio parece anticipar la pintura romántica. Los aspectos fantasmagóricos de su obra, el mundo diabólico, tocando lo misterioso, producto de su enorme imaginación, presentan problemas de interpretación. Sin embargo, su virtuosismo técnico nos acerca a un pintor de costumbres más que a un pintor dramático.

Este lienzo, que pertenece a una serie de composiciones en las que el autor vuelca su ironía, se interpreta como el autorretrato con su mujer amamantando a su hija. En él, realiza una reflexión amarga de la condición del artista, dividido entre los encargos oficiales y la soledad del pintor en su estudio. De todas las versiones de *El estudio del pintor*, ésta destaca por la expresividad y libertad en el uso del pincel.

La obra fue adquirida a Finarte en 1997 con cargo a la Herencia Guitarte. BPL

76 | Alessandro Magnasco

Génova, 1667 – 1749

Comunidad de capuchinos, h. 1730-1740

Óleo sobre lienzo, 58 x 88 cm [inv. 622] Tormo, p. 26; Cat. 1929, p. 20; Pérez Sánchez, p. 58 (como *Capítulo de monjes*); Guía sección A, p. 108

Magnasco fue miembro de la Academia de San Lucas en Milán. Tanto en la capital lombarda como en su Génova natal, en Florencia y otros lugares, Magnasco es un pintor imprescindible del último barroco, por su longevidad y su personalísimo estilo, de pincel nervioso y fantasía desbordante, muy relacionado con Sebastiano Ricci. A lo largo de su obra abundan las escenas de



la vida conventual, como en este caso. En otros lienzos aborda asuntos mitológicos, pasajes de la Biblia, escenas de género o *capricci* paisajísticos, a veces en colaboración con otros pintores como Clemente Spera o Anton Francesco Peruzzini.

Este lienzo muestra un rito penitencial en el convento: el capítulo de culpas, en que cada fraile se acusa de faltas leves ante toda la comunidad. El prior impone castigos, que han de cumplirse también a la vista de todos. No se trata por tanto del sacramento de la confesión, siempre secreta e individual. En el suelo, varios recipientes con ceniza transmiten la idea de profunda humildad y constante penitencia en que insisten todos los reformadores de órdenes religiosas en el paso del siglo XVII al XVIII. El capuchino lombardo y célebre predicador Gaetano Maria da Bergamo, coetáneo de Magnasco, escribe sobre este punto en sus *Instrucciones* de 1750: «Necesario es al religioso despojarse por completo de sí mismo; para que conozca y confiese que nada tiene verdaderamente [...] que nada es, y nada hace, y nada puede por sí mismo [...] Esta es la verdadera Altísima Pobreza». Dentro de la vasta obra de Magnasco, el cuadro de la Academia puede compararse con otro que se conserva en Stuttgart, fechable en la misma época (1730-1740). Lo describe Gautier, que lo cree obra del Greco, en su *Viaje a España* de 1839: «un boceto fantástico del mismo Greco; representa a unos monjes haciendo penitencias, que sobrepasan todo lo que Lewis o Anne Radcliffe han podido soñar de más misteriosamente fúnebre». **MGA**

77 | Jean Ranc

Montpellier, 1674 – Madrid, 1735

Retrato de Felipe V, h. 1723

Óleo sobre lienzo, 110 x 86 cm [inv. 568] Tormo, p. 113; Cat. 1929, p. 82; Pérez Sánchez, p. 54

Ésta es una réplica autógrafa, con intervención del taller, del retrato oficial hoy en el Museo del Prado (núm. 2.329), en que Ranc se aparta de la sobriedad española adoptada en sus primeros retratos del monarca. Felipe V, con casaca de terciopelo bordado y media armadura, lleva el Toisón y la banda de la orden francesa del Espíritu Santo, y sostiene la bengala del mando militar.

Fue adquirido por acuerdo de la Junta en 1772, ya que la Academia carecía de un retrato del monarca fundador. **BPL**



Cristo en la cruz

Marfil y cruz de madera, 86 x 65 cm. Firmado en el paño de pureza: «CLAVDIVS / BEISSONAT / FECIT: NEAPOLI» [inv. E-91]. Azcue Brea, 1986, p. 273; Guía sección A, p. 57; Azcue Brea, 1994, pp. 96-97

Se conoce muy poco sobre este escultor francés, salvo que está en activo en Nápoles a finales del siglo XVII, aunque posiblemente no nació allí. Debió venir a España hacia 1664. En Madrid existen dos crucifijos de marfil de su mano: uno en el coro del convento de la Encarnación y el otro en la Academia. Se trata de una obra notable por la labra del marfil y por el tamaño, de una sola pieza salvo los brazos y parte del paño. El rótulo sobre la cabeza de Cristo lleva la inscripción sólo en latín («IESVS NAZARENVS REX IUDAEORVM»), y la calavera y tibias a sus pies son las de Adán, transmitiendo el sentido de la Pasión como redención para toda la Humanidad y no sólo para los que viven a partir de ese momento. Según este relato, muy difundido desde el siglo XIII a través de la *Leyenda dorada,* Adán pidió al ángel, antes de salir del Edén, una prenda de la salvación de su alma. El ángel le respondió: «Cuando te sientas próximo a la muerte, envíame a tu hijo». Así lo hizo Adán, y el ángel entregó al muchacho una ramita del árbol del Paraíso, para que enterrase a su padre con ella, pues del fruto de ese árbol vendría su salvación. Sobre la tumba de Adán creció, en efecto, un árbol que luego fue talado para labrar la cruz de Cristo. **MGA**

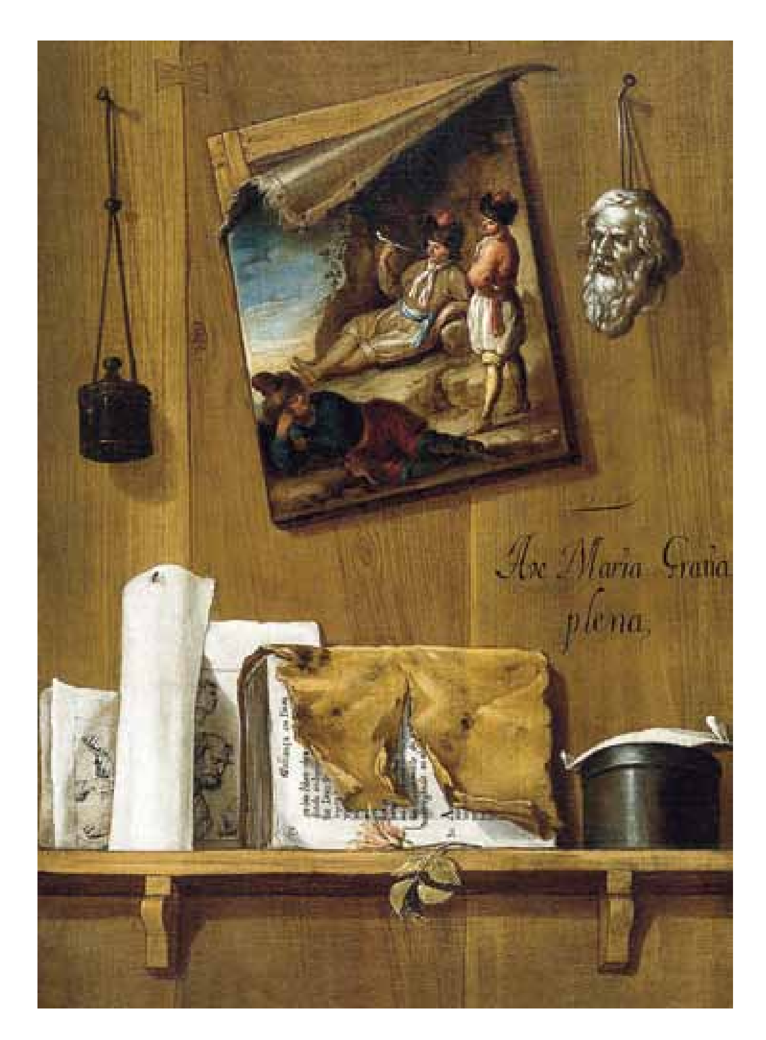


Trampantojo con libro, grabados y caja

Óleo sobre lienzo, 69 x 49,5 cm [inv. 1.447]

Pintor muy apreciado en su tiempo como copista de Murillo. Se le atribuye además la iconografía de la Divina Pastora, devoción muy popular en la Sevilla dieciochesca. Durante la estancia de Felipe V en Andalucía (el *Lustro Real*, de 1729 a 1733) se vinculó a la corte, retratando al infante don Felipe, futuro duque de Parma.

Colocados en una estantería, o sujetos al fingido fondo de empanelado, vemos diversos objetos propios de un taller de pintor: un libro impreso, estampas grabadas, un pequeño óleo con escena de género en lienzo medio desprendido del bastidor, una cabeza de escayola, etc. Sobre uno de los tablones se lee la inscripción: «Ave Maria Gratia plena». Esta obra, con el rasgo especial de incluir un cuadro dentro del cuadro, es muy semejante a los dos trampantojos del mismo artista que posee el Musée du Louvre, de París, (cuyas escenas de género representan *El vino* y *El tabaco*). Tal vez formasen una serie alusiva a los cinco sentidos.



Adquirido a Caylus en julio de 2002 con cargo a la Herencia Guitarte.

MGA

Alacena abierta con objetos, h. 1730

Óleo sobre lienzo, 74 x 58 cm. Firmado en el travesaño inferior: «*D.B.* (en anagrama) *Luis Lorente, German, faciebat*» [inv. 1.397]

La producción de Lorente sobre escenas del Evangelio y otros asuntos devotos en la estela de Murillo suscita hoy menos interés, siendo apreciado en cambio por el atractivo de sus trampantojos y bodegones, que denotan un estudio atento de lo flamenco y holandés. Fueron primeros en conocerse los dos lienzos firmados que posee el Louvre, con dibujos, pinturas y otros enseres a modo de «rincón de taller», y de parecido carácter es el *Trampantojo* adquirido por la Academia (cat. 79). Por el contrario, en esta *Alacena* procedente de una colección sevillana se evoca un mayor refinamiento, un interior acomodado en la Sevilla dieciochesca, cuyo propietario hace guardar bajo llave vasijas y objetos de cierto valor. Las frascas de vidrio y la vajilla de peltre son lo habitual y más común en estos ajuares; pero a su lado vemos dos finas copas de cristal de tipo veneciano, un collar de coral y dos jarras de plata repujada que se adornan con escenas de la Antigüedad clásica enmarcadas por elegantes gallones.

La alacena está empotrada en una pared, cuyo enlucido forma una estrecha franja en torno al marco. Una tenue rejilla fijada a éste por diminutas puntas permite proteger los objetos guardados sin estorbar la ventilación. El juego de engaño visual se acentúa con el manojo de llaves y la puerta entreabierta, que parecen atravesar el plano del cuadro invadiendo el espacio del espectador. La luz que llega de la izquierda resalta el brillo del cristal y los metales, y las diferentes texturas están observadas con maestría, sin omitir detalles tan nimios como las bisagras de la puerta o las grietas irregulares en su encuentro con el muro. Pérez Sánchez equipara las calidades de Lorente a las de maestros del bodegón holandés como Cornelis Gysbrechts.

Adquirido en enero de 1996 con cargo a la Herencia Guitarte. MGA



Vista de la calle de Alcalá, 1754

Óleo sobre lienzo, 78 x 120 cm. Detrás: «JOSEPH HENRY MADRID / ANTº JOLI PINXT 1754. n.º 3» [inv. 1.396] Piquero López, 1999, p. 174

Aconsejado en Módena por su primer maestro, Raffaello Menia Rinaldi, Joli marcha a Roma en 1720, y entra en contacto con Panini. Con él completa su formación en la perspectiva. Se instala en Venecia en 1740, madurando su estilo al conocer la obra de Canaletto y Bellotto. Tras una estancia en Inglaterra (1744), en la que ejecuta escenografías para la ópera italiana, de la mano de su compatriota Farinelli se traslada a Madrid en 1749. Durante su etapa en España, hasta 1754 en que regresa a Italia, Joli colabora en gran número de representaciones teatrales y operísticas en los sitios reales del Buen Retiro y Aranjuez, alternando estos trabajos escenográficos con cuadros de caballete para particulares y para los propios monarcas. De esta etapa data también una serie de vistas de Madrid, hoy en colecciones particulares.

El lienzo de la Academia nos muestra, al modo de las *vedute* o paisajes urbanos de Canaletto, la fisonomía de la calle de Alcalá en aquel momento. En la colección de la Casa de Alba se conserva otra versión de esta misma vista, ligeramente más amplia. En primer plano, a la izquierda, la iglesia de los Carmelitas de San José, que todavía existe hoy en la confluencia con la Gran Vía. En la actual ubicación del Banco de España vemos la casa del duque de Alburquerque. Al fondo, a la



izquierda, la desaparecida plaza de toros de Buenavista, obra de Sacchetti. En el centro, la antigua puerta de Alcalá y, a continuación, el Buen Retiro.

En este mismo plano y en el extremo derecho de la composición, San Jerónimo el Real, sin las torres y otros elementos añadidos por Pascual y Colomer en el siglo XIX. Multitud de personajes, coches y animales de tiro, captados con gran sentido de observación, se distribuyen en los distintos planos.

El cuadro fue adquirido a Richard Green en 1997, con la ayuda del Ministerio de Educación y Cultura y con cargo a la Herencia Guitarte. **BPL**

82 | Jacopo Amigoni

Nápoles, 1682 – Madrid, 1752

Retrato de Carlo Broschi, llamado Farinelli

Óleo sobre lienzo, 82 x 61 cm [inv. 1.461]

El afamado músico aparece sonriente, de medio cuerpo, con atuendo de corte: casaca de terciopelo azul con bocamangas rojas y ricamente bordada. Nacido en Andria, en el reino de Nápoles, Carlo Broschi (1705-1782) fue admitido en el conservatorio del célebre Porpora y pronto llamó la atención de una acomodada familia de melómanos, los Farina, que le protegieron y le dieron su nombre artístico (Farinello o Farinelli). Todavía adolescente comenzó sus giras con gran éxito por Italia y otros países. Debutó en Londres en 1734 entre gritos entusiastas: *¡Un solo Dios, un solo Farinelli!* Después de tres temporadas triunfales en Londres, fue llamado a la corte española por la reina Isabel de Farnesio y consiguió distraer las melancolías de Felipe V. En 1747, y a sugerencia de Farinelli, Fernando VI nombró pintor de cámara a Jacopo Amigoni, cuya amistad con el músico databa de años atrás. Durante el reinado del segundo Borbón, Farinelli dirigió toda la vida musical de la corte, transformando los teatros de Aranjuez y el Buen Retiro, montando óperas, diseñando escenografías, etc.

El monarca le hizo caballero de Calatrava imponiéndole personalmente las insignias que lleva en este retrato, descritas por el propio Farinelli en su testamento de 1778: *Una insignia de la Orden Militar de Calatrava para coser sobre la casaca, en forma redonda, en medio de la cual está la cruz de la Orden toda de pequeños y finos rubíes sobre un campo de brillantitos amarillos, y el resto de su circunferencia de brillantes blancos de diverso tamaño según conviene al diseño, con cuatro brillantes en los ángulos y cuatro más pequeños en las puntas de la dicha cruz* (...) *Una venera o cruz de dicha Real Orden, para colgar sobre el pecho con cinta roja, teniendo esta venera su cruz de pequeños rubíes sobre campo de brillantitos amarillos, y todo lo demás de brillantes blancos de diverso tamaño graduados según el diseño con seis brillantes más grandes, rematada con otro más grande que estos seis, colgada de un medio anillo de tres brillantes por el que pasa la cinta ...*

En un codicilo añadido el 14 de septiembre de 1782, la víspera de su muerte, Farinelli legó la joya a las Madres Comendadoras de Calatrava, cuya iglesia se conserva a poca distancia de la

Academia: *Y dejo al convento de las Reverendas Madres Comendadoras de la Real Orden de Calatrava en Madrid calle de Alcalá, y quiero que se haga llegar de modo seguro a manos de la Reverenda Madre superiora, una de mis veneras de la Real Orden, y precisamente aquella que el rey Fernando VI de gloriosa memoria con sus propias manos prendió en mi casaca creándome caballero de la Real Orden, que tiene brillantes pequeños y medianos.*

Adquirido a Jean-Luc Baroni Ltd. con la Herencia Guitarte en 2006. MGA





83 | Corrado Giaquinto

Molfetta, Nápoles, 1703 – Nápoles, 1766

Alegoría de la Paz y la Justicia, h. 1753

Óleo sobre lienzo, 253 x 263 cm [inv. 1.320] Piquero López, 1999, p. 149

Este cuadro fue pintado para la Sala de Juntas de la Academia. Es una versión con variantes del lienzo encargado a Giaquinto por Fernando VI, que se colocó en el nuevo Palacio Real y hoy está en el Museo del Prado (núm. 104), mientras que el boceto se conserva en el Indianapolis Museum of Art, Estados Unidos. Las alegorías del maestro napolitano se inscriben dentro del proyecto ideado por el erudito benedictino fray Martín Sarmiento, transmitiendo la imagen de la dinastía borbónica como restauradora de la Paz y la Justicia. El avestruz es atributo antiguo de la Justicia, pues evoca la imparcialidad y también el sentido humanitario, como recuerda Saavedra Fajardo

en sus *Empresas políticas* (1640) dedicadas al príncipe Baltasar Carlos: «Cuando en los casos concurren unas mismas circunstancias, no disimulen los reyes con unos y castiguen a otros, porque ninguna cosa los hará más odiosos que esta diferencia. Los egipcios significaban la igualdad que se debía guardar en la justicia por las plumas del avestruz, iguales por el uno y otro corte [...] El príncipe ha de tener el estómago de avestruz, tan ardiente con la misericordia, que digiera hierros...» (Empresa 22). Junto a la Paz, unos niños juegan con las gavillas de trigo y la cornucopia rebosante de frutos, aludiendo a la prosperidad. Es la iconografía descrita por Cesare Ripa: «La cornucopia significa abundancia, madre e hija de la paz». También la recoge Saavedra Fajardo: «Acabada la guerra, abre la paz el paso al comercio, toma en la mano el arado, ejercita las artes. De donde resulta la abundancia, y de ella las riquezas, las cuales, perdido el temor que las había retirado, andan en las manos de todos» (Empresa 99). En cuanto a la figura de la Muerte, que no está en el lienzo del Prado, algunos autores la interpretan como la *Justicia rigurosa*, opuesta a la auténtica y falseada por su misma dureza, que se representaba de este modo.

El cuadro fue depositado en el Museo del Prado en 1885 y devuelto a la Academia en 1989. MGA

84 | Andrés de la Calleja

Ezcaray, La Rioja, 1705 – Madrid, 1785

Retrato de Carlos III, después de 1761

Óleo sobre lienzo, 137 x 108 cm [inv. 536] R.308; C.342; Tormo, p. 116; Cat. 1929, p. 87; Pérez Sánchez, p. 52; Guía sección A, p. 18

Calleja, durante su etapa juvenil en el taller de Van Loo, restaura numerosos cuadros dañados por el incendio del Alcázar de 1734; más tarde se ocupa de copiar retratos del rey y su familia para enviar a diversas instituciones. Este lienzo reproduce el original de Mengs (Museo del Prado, núm. 2.200), que fue grabado por Manuel Salvador Carmona y es la efigie más conocida de Carlos III. El rey, de pie y con armadura, lleva faja a la cintura y bengala en la mano derecha, como símbolos del mando militar; ostenta los collares del Toisón, del Espíritu Santo, orden creada por Enrique III de Francia en 1578, y de San Genaro, instaurada por el propio Carlos III al comienzo de su reinado en Nápoles.

La obra fue donada a la Academia por el pintor en 1777. MGA





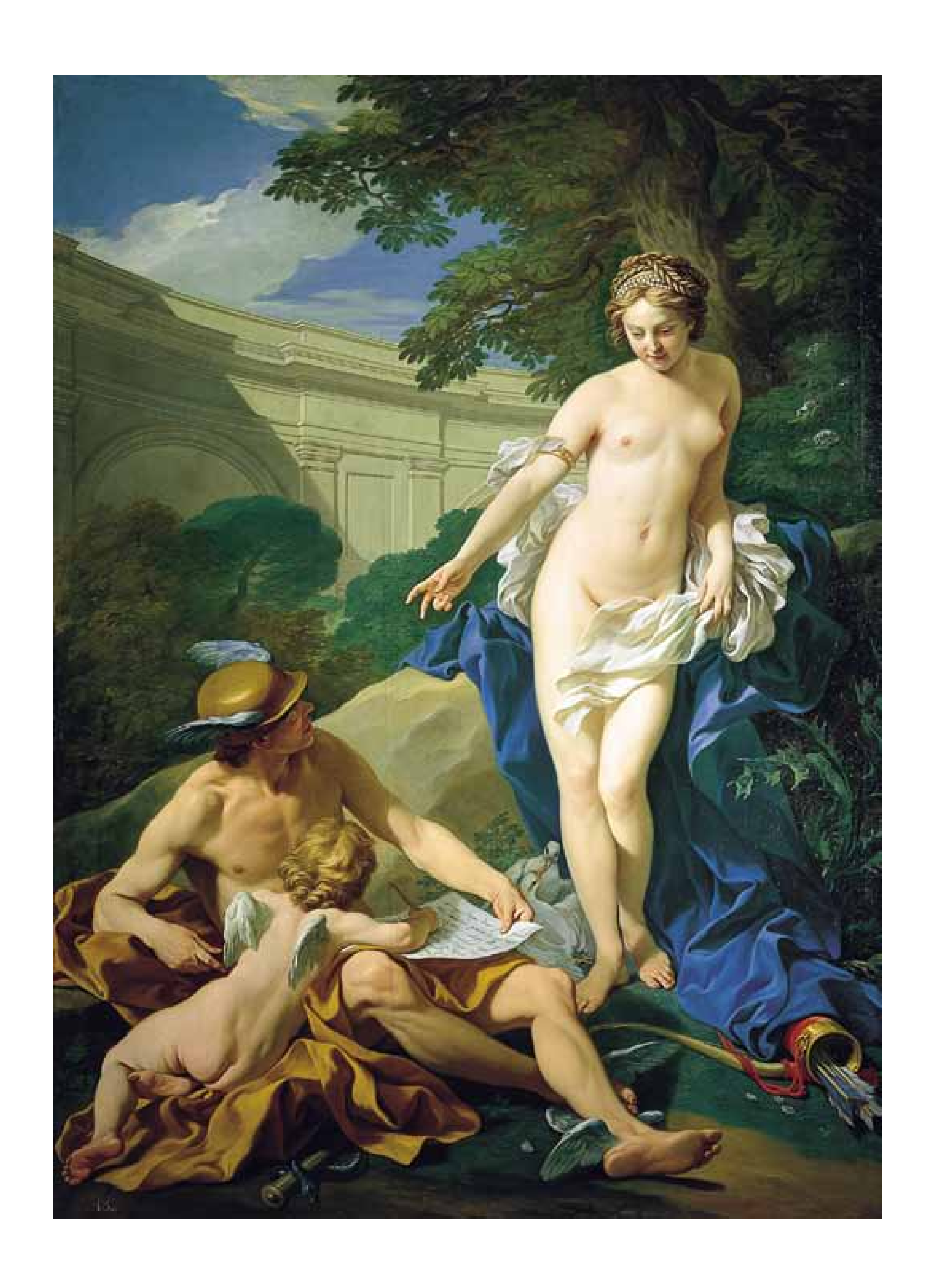
85 | Andrés de la Calleja

Ezcaray, La Rioja, 1705 – Madrid, 1785

Don José de Carvajal y Lancaster, 1754

Óleo sobre lienzo, 126 x 102 cm [inv. 722] R.329; C.332; Tormo, p. 114; Cat. 1929, p. 79; Pérez Sánchez, p. 66 (como *Marqués de la Ensenada*); Guía sección A, p. 12

Carvajal (1698-1754), de ilustre linaje extremeño, fue gobernador del Consejo de Indias y ministro de Estado; protector de la Junta preparatoria desde 1746, y de la Real Academia desde la aprobación de los estatutos en 1751. El año siguiente presidió la primera distribución de premios:



viste para la ceremonia casaca ricamente bordada de oro y ostenta el collar del Toisón. Aparece entregando la medalla al joven Mariano Sánchez, de trece años, más tarde pintor de Carlos III, que sostiene un pincel. Las otras dos artes principales se simbolizan en el dibujo de un capitel clásico y la escultura de un *Baco joven* en terracota. Calleja, colaborador de Van Loo y pintor del Príncipe de Asturias (futuro Fernando VI), fue director honorario de pintura en la Junta preparatoria y luego, hasta su fallecimiento, director general de la Academia, que le encargó en 1754 este lienzo como homenaje póstumo a su primer protector. **MGA**

86 | Louis-Michel van Loo — Toulon, 1707 – París, 1771

Venus, Mercurio y el Amor, 1748

Óleo sobre lienzo, 225 x 160 cm. Firmado: «L. M. Van Loo / P.P.D.C.D.R. / 1748.» [inv. 711] C.283; Tormo, p. 52; Cat. 1929, p. 127; Pérez Sánchez, p. 65; Guía sección A, p. 11

Van Loo, hijo y nieto de pintores de la corte francesa, se educa en la disciplina del dibujo y en la copia de los modelos grecorromanos. Llegado a España en 1737 como pintor de Felipe V, en 1744 es nombrado primer pintor de cámara del rey (de ahí las iniciales bajo la firma) y director de Pintura en la Junta preparatoria de la futura Academia. Cuatro años más tarde firma esta obra maestra, claro eco del célebre correggio de idéntico asunto, entonces en la casa ducal de Alba (hoy en la National Gallery de Londres). En el bellísimo lienzo, Van Loo parece plasmar la enseñanza del arte tal como él la concibe: podremos dominar los indispensables recursos técnicos mediante el ejercicio continuo (simbolizado por el pequeño Cupido que traza líneas adiestrado por Mercurio), pero aspirando siempre a la perfección y la belleza, personificadas de manera deslumbrante en el extraordinario y sensual desnudo de Venus.

El cuadro fue entregado por el autor en 1748 en respuesta al compromiso adquirido por los maestros directores en la primera reunión de la Junta Preparatoria en casa de Olivieri, por el que se obligaron a realizar una obra alegórica de la fundación de la Academia para que sirviera de modelo a sus discípulos. **MGA**

87 | Louis-Michel van Loo — Toulon, 1707 – París, 1771

Retrato de Fernando VI

Óleo sobre lienzo, óvalo, 65 x 50 cm [inv. 774] Tormo, p. 46; Cat. 1929, p. 55; Pérez Sánchez, p. 70

Nacido en 1713 del primer matrimonio de Felipe V con María Luisa Gabriela de Saboya, don Fernando sube al trono en 1746 junto a su consorte, doña Bárbara de Braganza. El reinado es próspero y pacífico y los monarcas fomentan todas las artes, con obras y proyectos fundamentales



que anticipan los de la época de Carlos III, produciendo en la corte un cambio de gusto y un nuevo empaque urbano. Se traza y edifica la ciudad de Aranjuez en torno al Real Sitio, y se concluye y decora el Palacio Real de Madrid. En Barcelona, se proyecta y construye la Barceloneta; en El Ferrol, el Arsenal y la Magdalena, etc. En 1751, el rey firma los estatutos de la Real Academia de San Fernando, por lo que se le considera fundador. De carácter melancólico, se distraía con la música y el coleccionismo de pintura, muebles y alhajas. Murió sin hijos en Villaviciosa de Odón, en 1759, y le sucedió su hermano Carlos III, entonces rey de Nápoles. Esta obra es un retrato de corte, con el Toisón y la banda del Espíritu Santo. MGA

Retrato de doña Bárbara de Braganza

Óleo sobre lienzo, 103 x 84 cm [inv. 98] R.464; C.594; Cat. 1929, p. 142; Pérez Sánchez, p. 19; Guía sección A, p. 20

Doña Bárbara nació princesa de Portugal en 1711; su padre, Juan V, hizo construir por tal motivo el colosal monasterio de Mafra. Casó por poderes con el futuro Fernando VI el 20 de enero de 1729. Tenía un físico ingrato, pero hablaba seis idiomas y era muy aficionada a las artes; trajo consigo a España a su maestro de música, Domenico Scarlatti. Durante el «lustro real» de Felipe V con la corte en Sevilla (1729-1733), el capellán Suárez de Figueroa hace el elogio de la joven princesa de Asturias: «Sabia, discreta, atenta y generosa... / la adoración de España y el sosiego, / uniendo la virtud, gloria y decoro / renovará en Iberia el Siglo de Oro». Padecía de asma y jaquecas, y sus hábitos sedentarios resultaron en obesidad. Llegada al trono en 1746, favoreció, como ya lo hiciera Isabel de Farnesio, al célebre *castrato* Farinelli, que organizaba para la corte fastuosos conciertos y óperas. En 1750 fundó doña Bárbara el monasterio de la Visitación (Salesas Reales), pensando retirarse allí como reina viuda, y se atrajo las críticas más hostiles: «¡Bárbaro gesto, bárbaro gasto, bárbaro gusto!». La reina murió en Aranjuez, sin descendencia, en 1758, un año antes que Fernando VI. El retrato fue adquirido por acuerdo de la Junta en 1797. MGA





89 | Juan Pascual de Mena

Villaseca de la Sagra, Toledo, 1707 – Madrid, 1784

Estatua ecuestre de Carlos III, 1778-1780

Madera, corona de metal y bridas de tela, 145 x 60 x 54 cm [inv. E-148] Azcue Brea, 1986, p. 279; Guía sección B, p. 173; Azcue Brea, 1994, pp. 213-216

Mena llegó muy joven a Madrid. Sus esculturas más conocidas son las que realiza para Carlos III, pero también ejecuta muchos encargos en iglesias de Madrid, Toledo, Burgos, Bilbao y Zaragoza. En la Academia fue nombrado teniente director de Escultura en 1752, director de la misma sección el año siguiente y director general en 1772.

La iniciativa del Ayuntamiento de Madrid, erigiendo en 1993 un monumento ecuestre a Carlos III, ha renovado el interés por esta escultura; partiendo de ella se fundió en bronce la que hoy ve-

mos en la Puerta del Sol. Se han cumplido, en cierto modo, los deseos del propio Carlos III, quien convocó un concurso en 1778; pero su proyecto era un monumento a su padre, Felipe V. Mena y otros cuatro escultores presentaron sus modelos al rey en 1780, pero la escasez de la Hacienda pública y el sitio de Gibraltar frustraron la escultura monumental.

Tres de los modelos siguen hoy en la Academia; pero en esta obra la cabeza es de Carlos III, y además parece de otra mano. Se plantea por ello una discrepancia entre los estudiosos. Para algunos, esta obra no procede del concurso de 1778, sino de otro convocado por Carlos IV hacia 1790, en homenaje a su padre. La orden de Carlos III, en efecto, no pudo ostentarla Felipe V. En vez de Mena, ya fallecido en 1790, el autor sería Manuel Álvarez, quien recuerda en un escrito cómo participó en el primer concurso, y sigue: «Mas queriendo continuar estas mismas ideas nuestro actual monarca [Carlos IV] y llevar a efecto las intenciones de Su Padre, tuve el honor de ser elegido para que por su mismo modelo hiciese la mencionada estatua, substituyendo en ella en lugar del Señor D. Felipe Quinto a D. Carlos III. Este proyecto se transfirió a otro tiempo, por Real Orden a causa de la atención en la guerra con Francia».

De nuevo la guerra y la falta de tesorería han impedido erigir el monumento ecuestre. Pero lo que importa saber es si también se quedó sin hacer el modelo. En otras palabras, ¿llega realmente Álvarez, que en 1790 tiene ya sesenta y tres años, a ejecutar una escultura ecuestre de notable tamaño? Y si así es, ¿por qué no la hace *por su mismo modelo,* el que presentó al primer concurso, con el caballo en corveta y no al paso como éste? Y por último, si la obra que vemos se hace en una vez para el segundo concurso, ¿por qué la cabeza es de otra mano?

Todo ello nos hace pensar, con Claude Bédat y Leticia Azcue, que la guerra frustró no sólo el monumento a Carlos III, sino también la obra previa o modelo. De forma que se optó por colocar la cabeza de Carlos III (ésta sí de Álvarez) sustituyendo a la de Felipe V en el modelo ya existente, obra de Mena del concurso de 1778. Con ello se explicaría además la indumentaria que parece más propia de la primera mitad del siglo, con la casaca muy larga de anchas bocamangas. La orden de Carlos III puede ser también sustitución de la del Saint-Esprit que llevaría Felipe V (la ostenta en la escultura de Álvarez). Es en todo caso obra de gran porte, una de las mejores de la Academia. **MGA**

90 | Juan Pascual de Mena

Villaseca de la Sagra, Toledo, 1707 – Madrid, 1784

Carlos III, 1764

Mármol de Carrara, 77 x 58 x 34 cm. Firmado en el corte del brazo derecho: «D. JUAN / PASCUAL / DE / MENA / 1764» [inv. E-270] Tormo, p. 47; Azcue Brea, 1986, p. 291; Guía sección A, p. 91; Azcue Brea, 1994, pp. 208-212

El busto fue encargado por acuerdo de la Academia en Junta particular de 28 de agosto de 1759, con el propósito de iniciar una galería de retratos de los reyes. Mena, entonces teniente director de la sección de Escultura, fue el elegido pues, en palabras del director general Corrado Giaquinto, «sin entrar en comparaciones ni hacer agravio a nadie [...] ninguno puede desempeñar este grande encargo con mayor acierto». Giovan Domenico Olivieri, en un gesto elegante, puso a disposición



de la Academia un trozo de mármol de Carrara de su propiedad, ordenando la Junta que le fuese abonado. Al poco de llegar Carlos III desde Nápoles Mena comenzó a ejecutar el busto del natural, logrando un retrato espléndido y vital del nuevo monarca, sin merma del aparato regio. Puede considerarse obra capital de la escultura española y un ejemplo de la renovación artística lograda por la Academia en tan sólo veinte años de existencia.

El rey viste armadura, como en el retrato oficial pintado por Mengs, y se envuelve en un manto de airosa amplitud, bordado con castillos y leones; el reverso de armiño está ejecutado con el mármol sin pulir, consiguiendo así la textura deseada. El movimiento de los paños es más sobrio que los del pleno barroco. La peluca de dos rizos se recoge atrás con un lazo y cae en mechones sobre el hombro derecho. Ostenta el collar del Toisón y dos bandas, que han de ser la francesa del Saint-Esprit y la napolitana de San Genaro, puesto que el rey no fundó la Orden que lleva su nombre hasta 1771. La Colección Grupo Santander posee otro busto muy similar, con ligeras variantes, también firmado y fechado por Mena el mismo año. No era raro en un escultor hacer nuevos ejemplares o réplicas de una obra de esta importancia.

Fue entregado a la Academia en diciembre de 1764, siendo ya el propio Mena director de Escultura.

MGA

Martirio de Santa Lucía, 1759

Óleo sobre lienzo, 312 x 220 cm. Firmado: «Pompeo Gerolamo Battoni Pingebat Roma 1759» [inv. 702] Tormo, p. 42; Cat. 1929, p. 47; Pérez Sánchez, p. 65; Guía sección B, p. 10

En la Roma dieciochesca Batoni es el retratista más solicitado, especialmente por los viajeros ingleses que recorren Italia cultivándose y coleccionando obras de arte. Pero también ejecuta otro tipo de encargos, como cuadros de altar de gran formato.

La *Leyenda dorada* difunde a partir del siglo XIII la historia de la joven Lucía, martirizada en Siracusa por orden del cónsul romano Pascasio, en tiempos del emperador Diocleciano.

El cónsul dispone que sea arrastrada por yuntas de bueyes, pero éstos no consiguen moverla del sitio; la rodean de una hoguera de leños y resulta ilesa; por último, es degollada. Santa Lucía se convirtió en abogada de los males de la vista, por analogía con su nombre, que significa *luz,* y así se cree popularmente que le arrancaron los ojos, que, colocados sobre una bandeja, se convierten en atributo de la santa. Con este lienzo, en la tradición de la gran *pala* de altar del barroco romano, Batoni despliega su sentido de la composición monumental. Muchos de estos cuadros continúan en el lugar para el que se realizaron, en coherencia con su gran formato y con el punto de vista utilizado.



Procede de la colección del príncipe de la Paz. Antes había pertenecido a la marquesa de Villa López. MGA



92 | Pompeo Girolamo Batoni

Lucca, 1708 – Roma, 1787

Retrato de don Manuel de Roda, 1765

Óleo sobre lienzo, 99 x 75 cm. Firmado en el papel que el personaje lleva en la mano: «Pom. Battoni / Pint. Rome / anno 1765»
[inv. 709] R.346; C.307; Tormo, p. 112; Cat. 1929, p. 83; Pérez Sánchez, p. 65; Guía sección A, p. 17

El retratado, con casaca de terciopelo rojo bordada en oro, cuello y puños de encaje, está de pie ante una mesa. Junto a los papeles, la barrita de lacre se refleja en la escribanía de *vermeil*; en tales pormenores, en la textura de tejidos y objetos y en la observación del personaje, Pompeo Batoni despliega el virtuosismo que le consagró como el más solicitado retratista de la Roma dieciochesca.

Sobre la mesa, dos memoriales. En uno se lee: «Al Ilmo. Sr. Manuel de Roda G.D. Seg. de Gratia e Justicia de S.M. Madrid». En el otro: «All'Illmo. Sigr. E Sigre. Prone. Calend Il Sig. Re Dn. Emanuele de Roda Segret.º di Grazia e Giustizia di S.M. Madrid». Jurisconsulto y político, Roda nació en Zaragoza en 1706. Fue ministro plenipotenciario en Roma y secretario de despacho de Gracia y Justicia de Carlos III. En su ciudad natal fundó el Real Seminario de San Carlos.

El cuadro procede de la colección del Príncipe de la Paz. **BPL**



93 | Pompeo Girolamo Batoni

Lucca, 1708 – Roma, 1787

Retrato de Francis Basset, luego barón de Dunstanville, 1778

Óleo sobre lienzo, 99 x 75 cm. Firmado: «POMPEO DE BATONI PINXIT ROME 1778» [inv. 708] R.320; C.384, Tormo, p. 116; Cat. 1929, p. 86; Pérez Sánchez, p. 65; Guía sección A, p. 18

El siglo XVIII está marcado por el creciente poderío británico en todos los órdenes. Entre las familias acomodadas, la educación de los hijos incluye el viaje a Italia o *Grand Tour*, en compañía de un tutor. La estancia se prolonga varios años: el joven debe conocer de primera mano la cuna de la cultura clásica, desarrollar su mente y afinar su gusto en la música, la arquitectura y el coleccionismo, para desempeñar adecuadamente su papel en la sociedad.

Francis Basset (1757-1835), nacido en una acomodada familia de Cornualles, estudió en Eton y Cambridge y en abril de 1777 partió a Italia acompañado por su tutor, el reverendo William Sandys. En diciembre se encontraba en Roma, y es entonces cuando hubo de posar para Batoni.

Tanto el joven como el reverendo Sandys adquirieron libros y obras de arte que se embalaron para su envío a Inglaterra en el buque *Westmorland*, pero esta carga nunca llegaría a su destino.

A finales de 1778, Basset regresó a su país e inició una larga carrera parlamentaria, a la vez que se ocupaba del patrimonio familiar. En 1796 recibió el título de barón de Dunstanville.

Sobre un fondo neutro, destaca la figura del joven aristócrata inglés, de tres cuartos. Con el cuerpo ligeramente encorvado, apoya su brazo izquierdo en un ánfora sobre una mesa. Composición en diagonal. Se trata de una versión del retrato de cuerpo entero del mismo personaje, hoy en el Museo del Prado (núm. 49).

Aunque el personaje se había identificado en 1952 como Charles Cecil Roberts, José María Luzón y María Dolores Sánchez-Jáuregui demuestran que tanto este lienzo como el del Museo del Prado son retratos de Basset y que estaban a bordo del *Westmorland*. Procedente de este navío, apresado en 1778 por los franceses, la obra ingresa en la Academia por orden de Carlos III en 1784. **BPL**

94 | 95 Giovan Domenico Olivieri

Carrara, 1708 – Madrid, 1762

Retrato de Fernando VI, 1751

Mármol de Carrara, 62 x 49 cm. Marco original de bronce dorado [inv. E-258]

Retrato de doña Bárbara de Braganza, 1751

Mármol de Carrara, 62 x 49 cm. Marco original de bronce dorado. Abajo a la derecha, a tinta: *«41»* [inv. E-257] Tormo, p. 47 (atribuidos a Felipe de Castro); Azcue Brea, 1986, pp. 289-290. Azcue Brea; 1994, pp. 124-129

El primer contacto de Olivieri con España se produjo en Turín, donde el carrarés mereció la atención del marqués de Villarias, quien le hizo venir a la corte de Felipe V. Olivieri llegó a Madrid en 1740 y el año siguiente fue nombrado primer escultor del rey, con estudio y vivienda en el primer piso del nuevo Palacio Real. Allí estableció una academia privada donde acudían a dibujar muchos jóvenes. El apoyo de la Corona a esta iniciativa fue inmediato: la primera asamblea pública fue presidida por Villarias, ya entonces ministro de Estado. En mayo de 1744 presentó Villarias al rey el proyecto de la *Junta preparatoria*, redactado sin duda por Olivieri y él mismo, para fundar una Academia de Bellas Artes. Felipe V lo aprobó, nombrando al propio Villarias protector de la nueva institución. Olivieri dirigió además, con Felipe de Castro, el gigantesco programa escultórico del nuevo Palacio Real, conforme al *Sistema de adornos* ideado por el erudito benedictino Martín Sarmiento.

Por un escrito de 1751, que desde Aranjuez dirige el escultor a don Baltasar de Elgueta, intendente de Palacio, sabemos que Olivieri está concluyendo dos medallones en relieve con sendos retratos de los reyes. Presentados a Fernando VI, quedarían después en poder del artista.

Ya en 1748 su rival y compañero de Academia, Felipe de Castro, había modelado dos bustos de los monarcas para su vaciado en yeso, hoy conservados en el Museo (E-275 y E-276) y de dimensiones parecidas, lo que puede explicar el error de atribución. Olivieri alcanza en estos óvalos un justo equilibrio entre el naturalismo de los rasgos y el decoro adecuado a las personas reales. En su





sentido del movimiento se muestra heredero de Bernini y próximo a escultores de la época como Filippo Parodi.

Ambos relieves fueron donados por la viuda del escultor, doña Bernarda de Cepeda, en 1794.

Esta señora había solicitado en 1768, para casarse de nuevo, una ayuda de la Academia. Se le concedieron dos anualidades, a condición de que renunciase a su pensión de viudedad una vez casada. De hecho ya había contraído segundas nupcias antes de la solicitud, pero preguntada por el secretario de la Academia ocultó el hecho. En 1794 confesó el engaño, en carta que halló Bédat en el Archivo de la Corporación, ofreciendo donar los dos relieves «hechos de mármol y de la misma mano de Olivieri»; la Academia acordó aceptarlos para que ella pudiera «tranquilizar su conciencia». MGA



96 | Giovan Domenico Olivieri

Carrara, 1708 – Madrid, 1762

Fernando VI, 1754

Mármol de Carrara, 66 x 64 x 33 cm [inv. E-101] Azcue Brea, 1986, p. 274; Guía sección A, p. 12; Azcue Brea, 1994, pp. 129-134

El rey Fernando VI, de cuarenta y un años de edad, aparece con media armadura y envuelto en amplio manto, con el collar de la orden del Toisón. En vez de posar el monarca para Olivieri, se le concedió a éste el asistir a las horas de la conversación y de la mesa, y así poder tomar apuntes del natural. El realismo en los rasgos se compagina con un gran empaque y dignidad, todavía dentro de la tradición del barroco cortesano en especial en el movimiento de los plegados, herencia de Bernini.

Durante el reinado de Fernando VI se edifica en lo sustancial el nuevo Palacio Real; y el padre Sarmiento, por su parte, construye su *Sistema de adornos* para el palacio sobre un eje o idea fundamental. Se trata de un doble paralelo de Felipe V con el rey David, y de Fernando VI con su hijo, Salomón. El benedictino compara el «magnífico edificio español» con «el templo y palacio de Salomón, que intentó su padre el rey David, y que, por haberse muerto, fabricó su hijo». Felipe V fue, dice Sarmiento, «otro rey David perseguido, aunque siempre victorioso, y por las inevitables guerras» no pudo acabar la enorme fábrica del palacio. Hace votos porque Fernando VI sea «otro Salomón pacífico» e incluso aduce razones etimológicas al afirmar que «en las dos lenguas distintas, gótica y hebrea [...] lo mismo significa el nombre Fernando que el nombre Salomón [...] *pacis reconciliator*». El reinado de Fernando VI fue, en efecto, pacífico y próspero, elaborándose el Catastro de Ensenada y numerosas obras públicas que abrieron camino a las de Carlos III.

La obra es un encargo de la Academia que acepta Olivieri en junta ordinaria de 6 de junio de 1754, entregando el busto en diciembre. **MGA**

97 | Felipe de Castro

Noia, La Coruña, h. 1711 – Madrid, 1775

Retrato de Alfonso Clemente de Aróstegui, h. 1747-1753

Mármol, 73 x 50 x 32 cm [inv. E-16] Azcue Brea, 1986, p. 264; Guía sección A, p. 19; Azcue Brea, 1994, pp. 114-115

Figura señera en la escultura española de la segunda mitad del siglo XVIII, Castro viaja a Italia en 1733 acompañado de Preciado de la Vega, obteniendo una beca por sus méritos artísticos.

En 1739 es nombrado miembro correspondiente de la Academia de San Lucas, y poco después, acogido en la Arcadia con el seudónimo de «Libadio Gallecio». En 1746 es declarado miembro de la prestigiosa Academia de diseño de Florencia. Al regresar a Madrid, en 1747, recibe de Fernando VI el título de escultor del rey y «Maestro director extraordinario de escultura en todo lo respectivo a este arte en los estudios de la Academia», corporación de la que llegó a ser director entre 1763 y 1766.



De todos los bustos legados por Castro a la Academia, entre los que se encuentran los de los monarcas Fernando VI y Bárbara de Braganza, uno de los más perfectos es el dedicado al viceprotector de la institución en los años 1752-1753 y 1771-1774, Alfonso Clemente de Aróstegui, nombrado en 1753 ministro plenipotenciario en la corte de Nápoles y, hasta el año 1771, auditor de Rota en Roma.

El modelo aparece representado con pose distinguida, sencillez de rasgos e indumentaria austera, lejos del empaque representativo de las figuras regias.

Aunque en la *Distribución de los premios del año 1778* se aluda a 1746 como posible fecha de ejecución de la obra, no sería descartable que la Academia lo encargase en los años 1752- 1753, en los que Clemente de Aróstegui comparte protagonismo con el protector José de Carvajal y Lancaster, también retratado por Castro. El museo cuenta con el original en escayola de la obra (E-584), legado en 1762, y un ejemplar en bronce (E-9).

La influencia de Castro en los asuntos académicos fue decisiva, interviniendo incluso en el proyecto de redacción de los estatutos del año 1747, en los que aboga por una Academia de artistas semejante a la de San Lucas de Roma, donde el gobierno y la administración recayeran en manos de los profesores. **ACG**

98 | Antonio González Ruiz

Corella, Navarra, 1711 – Madrid, 1788

Fernando VI como protector de las Artes y las Ciencias, 1754

Óleo sobre lienzo, 260 x 225 cm. Firmado: «Anton.s Gonzalez Ruiz / P.t a. 1754». [inv. 683] Tormo, p. 36; Cat. 1929, p. 31; Pérez Sánchez, p. 63

Discípulo del pintor de Felipe V Michel-Ange Houasse, Antonio González Ruíz estudió en París y en Roma, regresando a la corte española en 1737. Pintó cartones para tapices con destino al «cuarto de la reina» en El Escorial.

En la Junta preparatoria de la futura Academia de San Fernando el rey le nombró director de pintura (1744) junto a Van Loo, Calleja, Peña y Bonavía. En 1769, Fernando VI le nombró director general de la Academia.

En la obra aparece el rey de pie sobre un estrado, con armadura y manto real; lleva el collar del Toisón y la banda del Espíritu Santo. Dos alegorías femeninas le rinden homenaje: la Agricultura, que sostiene una cornucopia, y el Arte con el caduceo de Mercurio y las tres coronas de laurel, acompañada del pequeño genio del dibujo. Los símbolos de la arquitectura, pintura y escultura ocupan la zona inferior, junto a un amorcillo que descansa sobre armaduras y espadas. Sobre el sillón del trono se ven el cetro y la corona. La Fama, aparece entre nubes, detrás del rey, y difunde sus virtudes como gobernante. El cuadro fue un encargo de la Academia, y conserva su espléndido marco original de madera tallada y dorada con las tres coronas de laurel. **MGA**



Vista de Dresde, hacia 1740.

Relieve en cera sobre cristal, marco tallado y dorado. Restos de firma abajo a la izquierda, 68,5 x 76,5 cm [inv. E-625]

En 1738 el joven rey de Nápoles, que desde 1759 reinará en España como Carlos III, se casa con María Amalia, hija de Augusto III, elector de Sajonia y rey de Polonia. Con tal motivo se realiza un conjunto de espléndidos relieves en cera mostrando vistas de *Dresde*, *Nápoles*, *Madrid* y *Jerusalén*. Actualmente se ignora qué importante personaje está en el origen del encargo, encomendado a Nicolas Cetto. Nacido en Tittmoning, al sur de Baviera, Nicolas se ha formado en el difícil arte de la ceroplastia junto a su padre, Johannes. La familia es de origen italiano por su apellido; tal vez descienden de Domenico Cetto, que en 1672 trabajaba en Viena. La corte de Augusto III se describe con precisión asombrosa: grupos de ángeles niños sostienen una cartela que enumera los palacios, puentes e iglesias (el Zwinger, la Frauenkirche y Santa Sofía, entre otras), señalados con cifras en tinta, y la organización del campamento del segundo término, como otra ciudad con su cerca, tiendas y gran plaza de armas. Detrás del campamento cruza de lado a lado el río Elba, y la capa de cera se hace más sutil dejando aflorar el cristal oscuro que evoca la corriente de agua. Au-



gusto III, rodeado de militares y cortesanos a caballo, aparece delante de las compañías formadas con sus guiones. La indumentaria de los personajes incluye sombreros y casacas, condecoraciones, espadas..., y los jinetes llevan sus estribos y pistolas de arzón, todo ello en milímetros. Otros relieves menores, mostrando luminarias y festejos por la boda real, se alojan dentro de óvalos en los marcos tallados y dorados, con fondo pintado imitando lapislázuli.

Adquirido en Robilant & Voena con la Herencia Guitarte en 2007. MGA

100 | Nicolas Englebert Cetto

Tittmoning, Baviera, 1713 – 1746

Vista de Nápoles, hacia 1740.

Relieve en cera sobre cristal, marco tallado y dorado, 98 x 87,5 cm [inv. E–626] Firmado abajo a la izquierda: *Nico. Engl. Cetto / Tittmoning. Fecit.*

Nápoles conserva su marco completo, con parejas de esfinges y elegante copete curvado. La vitalidad de esta ciudad extraordinaria parece invadir todo el relieve. Los ángeles vuelan llevando una cartela que enumera setenta y seis edificios y lugares famosos: el castillo de San Telmo en lo alto, las atarazanas, el Castel Nuovo, y el espigón poblado de minúsculos personajes que desde el muelle del fondo llega al faro o Linterna. En segundo término, una profusión de naves, barcos y barquillas de todos los tamaños navegando de un lado a otro. Los gallardetes ondean al viento, las olas de cera se alzan y enroscan, y diríamos que también se mueven los barcos. En el centro, un finísimo medallón con los bustos de Carlos y María Amalia, y a uno y otro lado sus escudos de armas sostenidos por sirenas. Sobre el doble retrato, la Fama toca dos trompetas, con sendas banderolas que llevan en latín los nombres y títulos de la real pareja. Hay un juego entre lo verdadero y lo aparente, pues Neptuno y Anfitrite sostienen el óvalo con las dos efigies, y a la vez les ofrecen los cetros y las coronas como si estuvieran realmente en su presencia. Tritones y amorcillos presentan el escudo del reino y su nombre en una cartela con guirnaldas. Otro a la izquierda lleva una concha en la que se lee *Mare Mediterraneo*. Se han perdido los relieves en óvalo excepto dos, en la parte de arriba, que muestran la plaza de España y el puerto de la ciudad.

Adquirido en Robilant & Voena con la Herencia Guitarte en 2008. MGA



101 | Nicolas Englebert Cetto

Tittmoning, Baviera, 1713 – 1746

Vista de Jerusalén, hacia 1740.

Relieve en cera sobre cristal, marco tallado y dorado, 68,5 x 76,5 cm [inv. E–624] Firmado abajo a la izquierda: *Nico. Eng. Cetto. / Fecit. Titt.*

Bajo un dosel sostenido por ángeles, el rey de Nápoles, como rey nominal de Jerusalén, se arrodilla ante la Iglesia en figura de matrona mientras el papa presencia la escena. Contemplamos la antiquísima ciudad con sus murallas, *la bien compacta* (Salmo 122), presidida por el Templo. El Gólgota se identifica por tres cruces alzadas en su cima. Ángeles niños y otros adolescentes vuelan sobre la ciudad, con el plano del Santo Sepulcro y el de la basílica y convento franciscano de Belén. Podemos sentir la impresión de los cruzados y peregrinos que llegaban a la vista de la ciudad santa, como en los versos de *La Jerusalén libertada* de Torcuato Tasso: *Ecco apparir Gierusalem si*



vede... Con el papa y el rey, otros personajes evocan diversos momentos históricos: vemos a Constantino el Grande, a Federico II de Suabia y a varios caballeros, entre ellos Godofredo de Bullón que fue enterrado en Jerusalén el año 1100. Tasso le hace inquirir de sus compañeros: ¿Quién de nosotros no desearía descansar allí donde Dios recibió sepultura? En primer término, dos ángeles niños sostienen el escudo del reino cristiano de Jerusalén, y un joven guía un carro tirado por leones. A la izquierda, colgando de una gran palmera, cinco finísimos medallones calados muestran las iglesias de la ciudad.

Adquirido en Robilant & Voena con la Herencia Guitarte en 2007. **MGA**

102 | Anónimo (posiblemente Friedrich Anders)

Bodas Aldobrandini, 1776

Lápiz y gouache sobre papel, 34 x 84 cm. [inv. 1476] Firmado en el ángulo inferior derecho: “FA Fecit / 1776”

Hasta el descubrimiento de los frescos en Pompeya y Herculano, en su mayor parte de difícil acceso, las *Bodas Aldobrandini* fueron el único ejemplo de pintura romana conocido. La obra original

fue hallada en 1601 en unas habitaciones subterráneas excavadas en el Esquilino. Inicialmente estuvo en el palacio del cardenal Pietro Aldobrandini en el Quirinal y hacia 1818 fue adquirida al comerciante Vincenzo Nelli y trasladada al Vaticano, donde se encuentra en la sala de Sansón en el Museo de la Biblioteca Apostólica.

Desde la edición de Pietro Santi Bartoli (1677), la explicación de la escena no ha sido objeto de discusión. A la derecha tres mujeres ricamente ataviadas están preparando su participación en la ceremonia. Una de ellas canta sosteniendo una citara. La parte central está ocupada por un lecho en el que la novia, totalmente cubierta de paños blancos, está siendo instruida por una mujer con el torso desnudo y la cabeza también cubierta. A la derecha, tocado con una corona de flores y semidesnudo, está el esposo esperando una indicación para pasar. A la izquierda de la escena otra mujer, apoyada en un pilar, está vertiendo perfumes de un pequeño frasco.

La fama de esta pintura se extendió por toda Europa ya en la primera mitad del siglo XVII gracias a los grabados impulsados por el erudito, mecenas y anticuario Casiano dal Pozzo. Posteriormente se reprodujo en numerosos grabados. Esta copia procede del cargamento del *Westmorland*, que transportaba numerosos objetos de arte adquiridos por jóvenes británicos mientras realizaban su viaje por el continente. El tema de las *Bodas Aldobrandini* fue muy popular entre los viajeros del Grand Tour, que solían adquirir copias de las obras más famosas de Italia. Era habitual iluminar grabados para dar una fiel idea del aspecto del original, sin embargo la obra que nos ocupa no es un grabado coloreado sino una copia en dibujo y coloreada con la técnica del gouache. En el ángulo inferior derecho el artista ha firmado con sus iniciales "F.A." en monograma, seguido de la fecha en que fue realizada: "Fecit 1776".

La pieza ingresó en la Academia en 1784, cuando el rey Carlos III adquirió el contenido artístico de la fragata *Westmorland* para donarlo a la Real Academia. Posteriormente fue cedida con otras obras de la misma época al Museo de Reproducciones, de donde han sido devueltas nuevamente para ser restauradas y expuestas. **ACG**



103 | Bartolomeo Cavaceppi (taller) h. 1716 – 1799

Baco y Ariadna, antes de 1778

Mármol de Carrara, 70 x 32 x 30 cm [inv. E-75] Azcue Brea, 1986, p. 271 (atribuida a Carlo Albacini); Guía sección A, p.14; Azcue Brea, 1994, pp. 285-287 (como Albacini)

En la segunda mitad del siglo XVIII, Cavaceppi creó en su taller romano una verdadera academia de escultura. Se dedicó a copiar o restaurar estatuas antiguas, muchas de ellas (como la *Amazona Mattei*, aparecida en la villa de Adriano en Tívoli) hallazgos arqueológicos recientes; se relacionó con Mengs y Winckelmann, y con el pintor y coleccionista escocés Gavin Hamilton. Cavaceppi reunió gran cantidad de modelos de escayola o arcilla, ejercitando a sus discípulos en la copia de estos ideales clásicos. Entre estos jóvenes destacaba Carlo Albacini, que a principios de la década de 1770 se independizó y montó su propio taller. Los ayudantes de Cavaceppi ejecutaban además reproducciones en menor formato, muy solicitadas por eruditos y coleccionistas. Se advierte, por tanto, la elaboración por diferentes artistas de un repertorio común bajo la dirección del maestro.

Ariadna, enamorada de Teseo, ayuda a éste a salir del laberinto de Minos, pero él la deja abandonada en la isla de Naxos, donde la encuentra Baco. La escultura, de muy hábil ejecución y movimiento armonioso, logra efectos notables como el brazo del dios definido a través del ropaje. Por su semejanza con un modelo en barro que se conserva en Roma entre los procedentes del taller de Cavaceppi, parece que este grupo estaba en el repertorio que se ofrecía a los viajeros y coleccionistas, principalmente ingleses. La obra procede de la presa hecha al buque *Westmorland*. Otra versión, de distinta mano, llegó también a bordo del *Westmorland* y fue enviada al Palacio Real; hoy se conserva en el de Aranjuez (inv. ES-10007954). **MGA**

104 | Bartolomeo Cavaceppi (taller) h. 1716 – 1799

Minerva, antes de 1778

Mármol, 77 x 42 x 13 cm [inv. E-87] Azcue Brea, 1986, p. 272; Guía sección A, p. 34; Azcue Brea, 1994, pp. 287-288

Palas Atenea, llamada Minerva en la mitología romana, es la diosa de la guerra y la hija preferida de Zeus o Júpiter, nacida directamente del cráneo de su padre. En el Partenón se podía admirar su estatua de doce metros de altura, obra de Fidias, la escultura más célebre de la Antigüedad. También es la diosa de la sabiduría y de las artes, y tiene como atributo la lechuza que sostiene en la mano derecha. Con ayuda de Minerva logró Perseo decapitar a la Medusa, ofreciendo luego a la diosa la horrenda cabeza con serpientes que a veces lleva en el escudo o, como en este caso, cruzada sobre la armadura.

Cavaceppi, que mantuvo amistad con Winckelmann y Mengs, se dedicó a restaurar esculturas antiguas para los viajeros y coleccionistas de la Roma dieciochesca. Su taller, con numerosos ayudantes, constituyó una verdadera academia de escultura. También abastecía la gran demanda de





figuras de menor tamaño, muy solicitadas como ornato de muebles o chimeneas. La ejecución era, por tanto, de diferentes manos, pero los modelos se reiteraban: Afrodita, Apolo, Amor y Psiquis, etc. Un discípulo de Cavaceppi fue Carlo Albacini, quien abrió luego su propio estudio; algunos especialistas piensan que tal vez sea el autor de la *Minerva* de la Academia.

Esta obra formaba parte de un cargamento que ingresó en la Academia procedente del buque inglés *Westmorland.* Su historia fue publicada por don José María Luzón y su equipo investigador, culminando en la exposición del mismo título. El navío transportaba pinturas, esculturas, libros, grabados, mobiliario y piezas arqueológicas a Inglaterra con destino a importantes coleccionistas, entre otros el duque de Gloucester, hermano de Jorge III. Había zarpado de Livorno (Italia) en diciembre de 1778. Poco después fue capturado por dos buques franceses (Inglaterra y Francia estaban en guerra): el *Cathon* y el *Destine*, que entraron con su presa en el puerto de Málaga el 8 de enero de 1779. De todo ello fue informado el conde de Floridablanca, ministro de Estado de Carlos III. Los cajones más valiosos de la carga fueron adquiridos por la Compañía de Lonjistas de Madrid. La noticia de que contienen obras de arte llega en 1783 a conocimiento del rey. Floridablanca transmite el 9 de julio la orden del monarca para que «se custodien y detengan con particular cuidado estos Diseños, Pinturas y otros efectos de los más célebres Profesores, pertenecientes á las Nobles Artes», hasta que «sean reconocidas por Persona inteligente que nombrará a este fin». La Academia, tanto en el Archivo y Biblioteca como en el Museo, conserva muchas obras excelentes de este conjunto. **MGA**

105 | JACQUES-FRANÇOIS-JOSEPH SALY — Valenciennes, Francia, 1717 – París, 1776

Estatua ecuestre de Federico V de Dinamarca, 1758

Escayola, 86 x 90 x 35 cm. En el canto de la base, bajo la placa «32». Etiqueta a tinta «120» [inv. E-559] Azcue Brea, 1994, pp. 167-169

Discípulo de Guillaume Coustou, Saly obtiene el premio de Roma en 1738. Tras una larga estancia en Italia vuelve a Francia y en 1751 es nombrado académico. Dos años después se desplaza a Copenhague para realizar la estatua ecuestre del rey Federico V destinada a la plaza de Amalienburg y entre los años de 1754 a 1771 dirige la Academia danesa. En 1774 regresa a París, asistiendo como profesor a la Academia Real de Pintura y Escultura.

El rey está representado en actitud triunfante, con corona de laurel y bastón de comandante.

La escultura sigue el modelo clasicista de Marco Aurelio, al paso, y responde a la misma tipología que la estatua de Luis XV de Bouchardon, a quien inicialmente se confió el proyecto en Dinamarca pero que debió rechazar por otros compromisos profesionales.

El modelo en escayola de la Academia es el boceto original ejecutado por Saly en 1758, conforme al prototipo en barro cocido realizado por el artista un año antes, que sirvió de guía al maestro fundidor Pierre Gor para la elaboración de la escultura en bronce, inaugurada finalmente en el año 1771. En el gabinete de dibujos de Copenhague se conservan varios diseños preparatorios y la



Academia danesa posee otro boceto de la estatua. Existen numerosas copias del modelo original sacadas por el vaciador italiano Domenico Giannelli, en su mayoría pintadas o con restos de haberlo estado, y algunas contienen la inscripción «I. SALY F. COPENHAGUE 1758».

Saly debió regalar el original a Manuel Delitala, durante su estancia en Copenhague, quien a su vez lo donó a la corporación en 1777, agradecido por su nombramiento como académico de honor, tal y como figura en la placa de cobre colocada en su peana: «Es modelo original de la estatua equestre de bronce erigida en Copenhague, capital del reino de Dinamarca a su rey Federico V, padre de Christiano VII que hoy reina. El señor Saly, célebre escultor francés, caballero de la Orden de San Miguel en Francia y autor de este monumento, hizo este primer modelo por el qual se arregló para formar la estatua colosal, y no habiéndose atrevido a llevarla a París quando se retiró a su patria por temor que se rompiese, lo regaló a Don Manuel Delitala, que ha conseguido traerla a Madrid sin desgracia y lo presenta a la Real Academia de San Fernando, en reconocimiento de la honra que le ha hecho con nombrarle su Académico de Honor. Madrid 1º de Agosto de 1777».

Según Martín González el impacto causado por esta pieza habría provocado la convocatoria del concurso de 1778 para erigir la estatua ecuestre en memoria de Felipe V, siendo imitada de forma directa por Roberto Michel, cuyo modelo puede admirarse actualmente en el Museo (E-149). **ACG**

Felipe V a caballo, 1778-1780

Escayola, 114 x 160 x 37 cm [inv. E-149] Azcue Brea, 1986, p. 279; Azcue Brea, 1994, pp. 172-173

Como la obra de Manuel Álvarez de la Peña (E-147), y la de Juan Pascual de Mena (E-148), es otro de los modelos presentados a Carlos III en el Buen Retiro en julio de 1780, para el proyectado monumento a Felipe V: «Deseoso el rey de promover el exercicio de la escultura [...] quería que la Academia de San Fernando propusiese a los directores y tenientes de aquella arte formar un modelo de quatro pies de alto, que representase a caballo al señor D. Felipe V, augusto padre de S.M.». Carlos III no tomó una decisión, quizá por motivos económicos, y el monumento ecuestre nunca se hizo realidad. Los cinco modelos eran obra de Mena, Francisco Gutiérrez, Juan Adán, Álvarez de la Peña y Michel. Los tres últimos citados se conservan en la Academia. El escultor francés hace una propuesta muy diferente al concepto barroco del salmantino.



El manto y armadura del rey difunto *a la heroica* —es decir, como la de los emperadores romanos— y el caballo al paso evocan el famoso Marco Aurelio ecuestre del Capitolio.

El monarca no ostenta collar ni bandas, y está calzado con sandalias; la peluca dieciochesca es la única nota contemporánea. Durante mucho tiempo la escultura careció del brazo derecho, que se había roto; recientemente han aparecido los fragmentos perdidos, lo que ha permitido su restauración. **MGA**

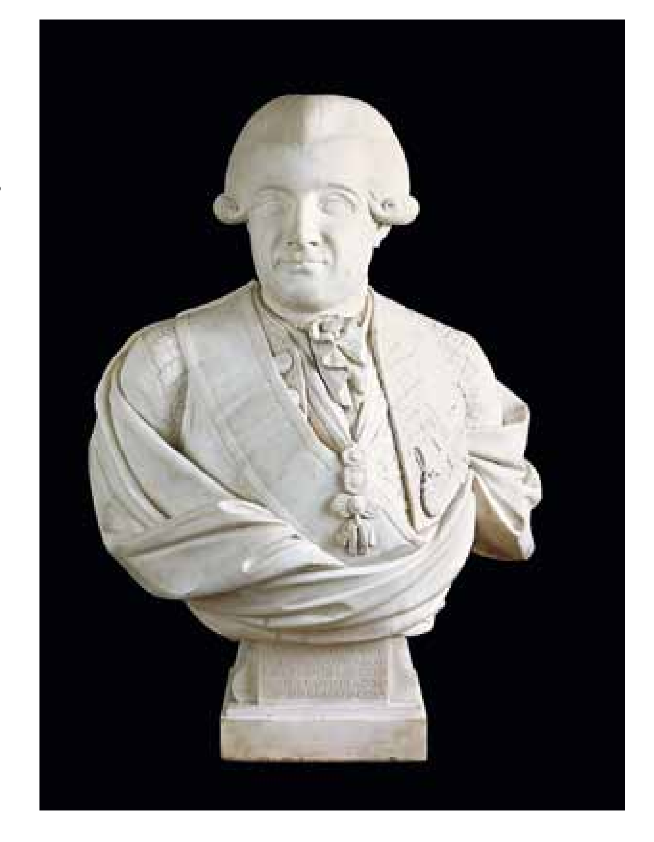
107 | ROBERTO MICHEL

Le Puy, Francia, 1721 – Madrid, 1786

Busto del duque de Arcos, 1783

Mármol blanco, 77 x 57 x 34 cm. En el frente de la peana, inscripción: «EL EX.MO S.R D.N ANT.O PONCE / DE LEON, DUQ.E DE ARCOS, / CAPIT.N GEN.L DE LOS EXER- / CITOS, Y CAPIT.N DE LA COMP.A / ESP.LA DE R.S GUARD.S DE CORPS». Detrás, la firma y fecha: «Robertus Michel. / Regis Scultor fecit. / anno 1783». En el borde del manto, bajo la nuca: «XI. DE SU / TIT.LO» [inv. E-598]

La villa de Arcos de la Frontera fue conquistada por Fernando III en 1250. Don Antonio Ponce de León, XI duque de Arcos, descendía de don Pedro Ponce de León, quien fue primer conde de Arcos por concesión de Juan II. El retratado viste casaca y chaleco con bordados, y corbata de encajes; al cuello, una cinta con el Toisón. Lleva además la Orden de Santiago y la banda y cruz de Carlos III. La peluca, de un solo rizo a cada lado, termina atrás con un mechón recogido por una escarapela. La peana rectangular de la escultura es neoclásica, con relieves de hoja de acanto en los costados, y está labrada en una pieza con el busto. La obra fue adquirida con cargo a la Herencia Guitarte. **MGA**





108 | Francesco Battaglioli

Módena, 1722 – Venecia, h. 1790

Armida placata. «Licencia», decorado completo del Palacio del Sol, después de 1750

Óleo sobre lienzo, 122 x 153 cm [inv. 406] Pérez Sánchez, p. 42 (como *Fiesta en un palacio barroco-rococó*)

Este lienzo y su compañero, el núm. 407, se mencionan por primera vez en el inventario de 1964. Francesco Battaglioli llegó a la corte española en 1754, como pintor del rey Fernando VI.

Recientemente Margarita Torrione identifica estos cuadros, con otros de la Ópera Garnier en París, como una serie de lienzos escenográficos que el célebre *castrato* Carlo Broschi, llamado Farinelli, encargó al pintor para inmortalizar las más famosas óperas representadas ante los monarcas en el Coliseo Real del Buen Retiro, creado y dirigido por el propio Farinelli, y estrenado en 1747 con un gran escenario y cinco pisos de balcones o palcos. **MGA**



109 | Francesco Battaglioli

Módena, 1722 – Venecia, h. 1790

Didone abbandonata (acto I, escena V), después de 1754

Óleo sobre lienzo, 122 x 153 cm [inv. 407] Pérez Sánchez, p. 42 (como *Fiesta oriental en un palacio*)

Dentro de la mencionada serie de lienzos que Carlo Broschi, Farinelli, encargó a Francesco Battaglioli para inmortalizar las óperas más famosas que se representaron ante los reyes en el Coliseo Real del Buen Retiro (véase núm. 406), éste es sin duda el más atractivo y luminoso.

Estas óperas, que exigían un gran escenario y una maquinaria moderna, se representaban conforme a un calendario fijo de fiestas religiosas y profanas, cumpleaños y onomásticas de los monarcas, y con ocasión de bodas y natalicios reales en España, Portugal y Nápoles, por lo que la temporada cubría prácticamente todo el año. **MGA**

Unción de David por Samuel

Óleo sobre lienzo, 250 x 260 cm [inv. 432] Tormo, p. 121; Pérez Sánchez, p. 44

Antonio González Velázquez, que llegaría a ser en la Academia director de Pintura, está en Roma desde 1746 gracias a una pensión de Felipe V; allí se forma con Corrado Giaquinto y decora al fresco la iglesia española de la Trinidad en la Via Condotti.

El Antiguo Testamento (Samuel I, 16, 1-13) narra cómo el profeta Samuel llegó a Belén e hizo llamar a todos los hijos de Jesé, pues uno de ellos sería el futuro rey de Israel. Nadie había pensado en el menor de la familia, David, que estaba en el campo guardando las ovejas. Sin embargo fue ungido por Samuel, entrando más tarde en la corte del rey Saúl y venciendo a Goliat el filisteo. Este lienzo de asunto bíblico es enviado desde Roma por González Velázquez como prueba de su adelantamiento. El joven pintor compone una atractiva escena en la línea monumental y clasicista de su maestro. Como es muy habitual en el arte dieciochesco, los personajes bíblicos aparecen con armaduras y ropajes más propios del Imperio romano que del siglo X a.C. Remitido este cuadro a la Academia, mereció elogios unánimes de la Junta. MGA

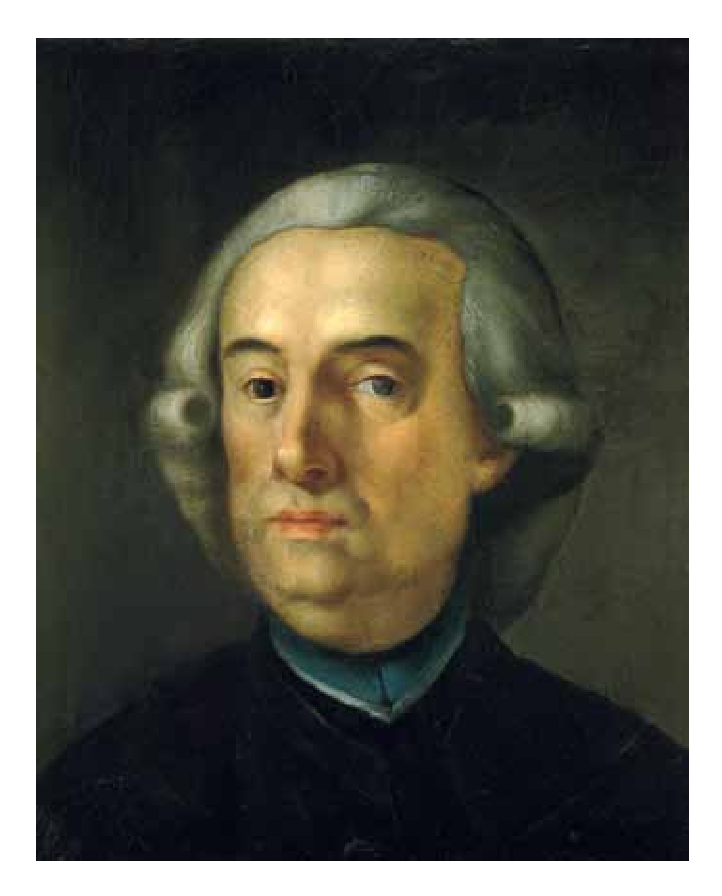


Autorretrato, h. 1774

Óleo sobre lienzo, 43 x 36 cm [inv. 766] Tormo, p. 108; Cat. 1929, p. 69; Pérez Sánchez, p. 70; Guía sección A, p. 20

Discípulo de Antonio Richarte en Valencia, más tarde cursa estudios artísticos en Madrid, en donde fue alumno de la Junta preparatoria (1746-1751). En 1751 marcha a Italia para perfeccionarse en la pintura, permaneciendo nueve años en Roma gracias a una ayuda de costas de la Academia. Vuelto a España, trabaja para El Escorial en la *Colección de retratos de los grandes hombres*. Clérigo erudito y entusiasta de las bellas artes, escribe el famoso *Viaje de España* (1772-1792), en el que se muestra defensor de las nuevas teorías de Mengs, criticando duramente la arquitectura y pintura barrocas.

Miembro de la Academia de la Historia, de la Real Sociedad Económica de Madrid y de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, correspondiente de Anticuarios de Londres y de la de San Lucas de Roma, fue académico de la Real de San Fernando, desarrollando en ella un importante papel. En 1776, «atendiendo al celo e inteligencia que ha acreditado», Carlos III nombra a Ponz secretario de la Academia (1776-1790). A partir de 1790 es consiliario, y a él se debe la creación de la Comisión de Arquitectura. El retrato del insigne académico fue donado por él mismo, conforme al acuerdo tomado en Junta de 1774 por los consiliarios que decidieron hacer sus retratos «para el más propio adorno de ella, como para perpetuar por este medio la memoria de todos». Retratado en su madurez, con traje talar y peluca rizada, Ponz muestra su firmeza y rectitud intelectual. Olvida sus cargos y honores para representarse con la sencillez de un sacerdote. **BPL**





112 | Gian Domenico Tiepolo

Venecia, 1727 – 1804

Cabeza de anciano oriental

Óleo sobre lienzo, 60 x 49 cm [inv. 707] Tormo, p. 62; Cat. 1929, p. 135; Pérez Sánchez, p. 65; Guía sección A, p. 13

Responde al tipo de retrato de carácter, muy típico en la producción del artista. Son retratos expresivos, que aparecen tanto en frescos monumentales, como en cuadros de gabinete, como sucede en este caso. Su factura recuerda a Rembrandt, cuya obra debió conocer el artista.

La figura de frente, tocado con gorro azul, ropón gris y cuello de pieles, es de excelente dibujo. El personaje con amplia barba blanca, con aire oriental, expresivo rostro, ofrece facciones muy marcadas y mirada melancólica. Pincelada suelta con ricos efectos cromáticos que no ocultan el carácter psicológico del retrato.

De la colección del Príncipe de la Paz, la obra ingresa en la Academia en 1816. **BPL**

Felipe V a caballo, 1778-1780

Madera recubierta de arpillera y patinada en cera, arreos de metal y pedestal de madera, 109 x 115 x 44 cm. En el frente del pedestal «ESTE MODELO DEL CABALLO ESTA ARREGLADO ALA SIMETRÍA Y PROPORCION QUEDA EL NATURAL / DEL CABALLO ACEITUNERO DEL PRINCIPE N° SR» [inv. E-147] Azcue Brea, 1986, p. 279; Guía sección A, p. 21; Azcue Brea, 1994, pp. 143-147

Conocido con el sobrenombre de «el griego», Álvarez de la Peña fue uno de los artistas neoclásicos con más prestigio y reconocimiento en el ámbito académico y una figura clave en la historia de la escultura española. Fue nombrado académico de mérito en 1757, teniente director en 1762, director de la sección en 1784 y director general de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en los trienios de 1786 y 1789.

Esta es, sin duda, una de las obras maestras de la Academia y un referente de la estatuaria ecuestre dieciochesca. Fue presentada al concurso convocado por Carlos III en 1778 para erigir una estatua en bronce en memoria de su padre Felipe V, que no llegó a concretarse por problemas económicos.

Álvarez de la Peña concurre con los directores Juan Pascual de Mena y Roberto Michel, el teniente director Francisco Gutiérrez y el académico de mérito Juan Adán, invitados por la Academia a instancia del propio monarca. Según consta en acta los participantes debían «formar un modelo de quatro pies de alto que represente a caballo al Sr. Felipe V, Augusto Padre de S.M. sin incluir en la medida prescrita el zócalo o base, y debiendo ser armada la figura. Los modelos habrán de estar hechos y concluidos dentro de seis o de ocho meses a lo más y presentarse a la Academia».

El artista resuelve con gran acierto la acrobática postura del caballo, en corveta, resaltando la elegancia de sus formas, tomadas del natural. Parece ser, según se indica en una nota biográfica sobre el escultor recogida en la Distribución de los premios del año 1799, que Álvarez de la Peña acudió a las Caballerizas Reales y escogió de entre todos los ejemplares el caballo *Aceitunero* por poseer «todas las perfecciones de su especie».

Gracias al esmero con el que Álvarez de la Peña materializa el encargo, su modelo fue elegido, junto a otros del concurso, para un proyecto de monumento conmemorativo en honor a Carlos III, ideado por su hijo Carlos IV. El infortunio quiso de nuevo que la idea no llegara a cuajar y no se construyera la escultura monumental del monarca. **ACG**


ESTE MODELO DEL CABALLO, ESTÁ ARREGLADO ALA SIMETRÍA Y PROPORCIÓN QUEDA EL NATURAL
DEL CABALLO ACEITUNERO DEL PRINCIPE Nº Sº



114 | Francisco Gutiérrez de Arribas   San Vicente de Arévalo, Ávila, 1727 – Madrid, 1782

Alegoría de la fundación de la Academia, 1764

Relieve en escayola, 186 x 47 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Franº Gutiérrez/ACT en 1764» [inv. E-301] Azcue Brea, 1986, p. 294; Azcue Brea, 1994, pp. 204-208

Francisco Gutiérrez inicia su formación en Madrid con Luis Salvador Carmona. Pensionado en Roma en 1746, estudia en la Academia de San Lucas bajo la dirección de Maini, heredero de la tradición tardobarroca de Bernini y Camilo Rusconi. A su vuelta a España, en 1758, es distinguido con el título de académico de mérito y en 1765 es nombrado teniente director en reconocimiento a su intervención en el sepulcro de Fernando VI para la iglesia de las Salesas Reales de Madrid. Fue también escultor de cámara de Carlos III.

Este bajorrelieve en escayola es el boceto preparatorio para el relieve en mármol situado en el frente del sepulcro de Fernando VI, presentado por Gutiérrez de Arribas al concurso abierto por Carlos III para ejecutar la escultura de la tumba de su hermano el difunto rey. Aunque fue desechado en principio por tratarse de un proyecto más caro que el presupuestado por Juan de León, finalmente se acudió a Gutiérrez para concluir la obra. Recuerda en su disposición al relieve realizado por Rusconi en 1723 para decorar la parte anterior de la tumba del papa Gregorio XIII en el Vaticano. Denota también una clara influencia de otros monumentos funerarios romanos realizados por Bernini y sus seguidores.

La escena representa, a modo de friso narrativo, la alegoría de las Bellas Artes al amparo de la protección real. La preside Fernando VI entronizado, acompañado, en un segundo plano, por un grupo de dignatarios. A sus pies, las figuras alegóricas de las Bellas Artes, encarnadas en un mismo prototipo femenino de belleza clásica, portan sus atributos: la Pintura, el pincel y la paleta; la Escultura, el mazo y el cincel; y la Arquitectura, una escuadra. A continuación la Historia, con el ala desplegada, deja constancia de lo acontecido, apoyada en la espalda del Tiempo, simbolizado por un desnudo masculino con guadaña; tras ellos las Matemáticas con el característico compás. Cierra la escena por el lado derecho, la alegoría de las Artes Liberales, apoyada en un yunque, ante la presencia de Mercurio como protector. En el lado opuesto, la Ignorancia es pisoteada por un geniecillo. **ACG**

Retrato de Louis de Silvestre, hacia 1745

Óleo sobre lienzo, 64'8 x 51'7 cm [inv. 1459]

Louis de Silvestre (1675-1760), primer pintor del Elector de Sajonia Augusto III y desde 1727 director de la Academia de Dresde, tuvo buenas relaciones con el joven Mengs, quien antes de partir a Roma en 1746 le hizo un retrato al pastel (perdido en 1945). Este óleo, procedente de colección particular holandesa, permaneció inédito hasta aparecer en el mercado artístico en diciembre de 2007. Steffi Roettgen, autorizada especialista de la obra de Mengs, lo relaciona con el perdido retrato al pastel que se documenta en la Galería de Pinturas de Dresde a partir de 1765. La técnica impecable va pareja a una profunda observación psicológica del carácter de su personaje. La indumentaria es de una elegante desenvoltura en el manto de terciopelo, la camisa plisada y el gorro de brocado de oro. El dibujo maestro en las arrugas, el relieve y las zonas más fláccidas de la piel, así como la vivacidad de los ojos fijados en el espectador, cuyos toques de luz están dados con precisión, seguridad y eficacia, se intensifican con un estudio atento del colorido en las diferentes partes de la fisonomía. Pese a sus años, el pintor francés mantiene toda su energía: lleva un pizarrín en la mano, apoyada sobre una carpeta que guarda hojas blancas y otras preparadas en azul. Dicha mano, haciendo eco a los mejores tratadistas del Renacimiento, se enseñorea del cuadro como el más importante "instrumento"del pintor, quizá como respuesta de Mengs a la crítica implícita de Bianconi que le sugería limitarse a los retratos al pastel, sin manos. Tal vez el reto para Mengs fue demostrar su talla verdadera, más allá de su habilidad con el pastel. Silvestre permaneció en Dresde hasta 1748, pero Mengs había partido a Roma en 1746, así que ambas versiones del retrato (el pastel perdido y el lienzo hoy en la Academia de San Fernando) han de fecharse entre la Navidad de 1744 y la primavera de 1746. Dado que el pastel quedó en la capital sajona, es posible que Silvestre se llevara el lienzo consigo a Francia. El cuadro demuestra que Mengs adolescente, ya antes de su segundo viaje a Roma, había alcanzado al menos como retratista la maestría en la pintura al óleo que le predestinaba a una brillante carrera en la corte de Augusto III. De hecho, en 1748, cuando Silvestre partió a Francia recomendó que Mengs le sucediera como pintor de corte y director de la Academia.

Adquirido con la Herencia Guitarte en 2008. MGA





116 | Antón Rafael Mengs

Aussig, Bohemia, 1728 – Roma, 1779

Retrato de la marquesa de Llano, 1770

Óleo sobre lienzo, 250 x 148 cm [inv. 705] R.181; C.449; Tormo, p. 53; Cat. 1929, p. 47; Pérez Sánchez, p. 65; Guía sección A, p. 12

Pintor de origen bohemio formado en Italia, es uno de los artistas más representativos del neoclasicismo. Pintor de cámara de Carlos III, fue director de la Real Academia, en donde defendió los principios neoclásicos, preocupado por el dibujo, el colorido, la belleza y el buen gusto, normas que introdujo en la Academia. El retrato de doña Isabel Parreño y Arce (1751-1823) es una excelente muestra de las mejores cualidades del pintor como retratista de la nobleza ilustrada. La joven marquesa aparece disfrazada de manchega en una fiesta en Parma, recién casada con don José Agustín de Llano, embajador de Carlos III en aquella corte. Destacan la minuciosidad en el dibujo y los blancos y grises del traje, frente al toque colorista y factura más suelta del guacamayo. El cuadro fue pintado en Parma en 1770 y al año siguiente estaba en el estudio de Mengs en Roma donde lo describe con elogios Ludovico Bianconi.

La obra ingresa inicialmente como depósito en 1824, y en 1831 queda en la Academia como legado testamentario de don Fernando Queipo de Llano, segundo marido de la marquesa. **BPL**

117 | Antón Rafael Mengs (dir.) según Lorenzo Ghiberti

Puerta del Paraíso, 1772

Vaciado del original del siglo XV, obra de Lorenzo Ghiberti, escayola, 558 x 314 cm [inv. E-609]

En 1425 Lorenzo Ghiberti resultó elegido en el concurso para la ejecución de la puerta del baptisterio de la catedral de Florencia. El artista creó diez relieves de bronce, cinco en cada una de las dos hojas, con asuntos del Antiguo Testamento flanqueados por veinte figuras de sibilas y profetas. Se representan las escenas de *Adán y Eva*, *Caín y Abel*, *La embriaguez de Noé*, *Abraham y los tres ángeles con el Sacrificio de Isaac*, *Historia de Esaú y Jacob*, *José vendido por sus hermanos*, *Moisés en el Sinaí*, *Josué llevando el Arca de la Alianza*, *David contra Goliat*, y *Salomón y la reina de Saba*. La monumental puerta estaba concluida en abril de 1452 y el propio Ghiberti, ayudado por su hijo Vittorio, se encargó de dorar los relieves. Se viene designando esta obra como «Puerta del Paraíso» por ser ésta la expresión admirativa de Miguel Ángel, añadiendo Vasari en las *Vidas* que es «elogio verdaderamente apropiado y dicho por quien podía juzgarla».

Para sacar los vaciados que hoy conserva la Academia, Mengs obtuvo la autorización del gran duque Pietro Leopoldo de Toscana, que estaba casado con una hija de Carlos III. Sin embargo, se acusó más tarde a Mengs de haber dañado el oro que recubría los bronces; en consecuencia, y a propuesta de Raimondo Cocchi, anticuario de la Real Galería de Florencia, se acordó que nunca más podrían hacerse otros moldes de la Puerta del Paraíso. A la belleza y calidad de estos yesos hay que añadir, por tanto, un extraordinario valor documental.



En la restauración de que fue objeto en 2002 se pudo constatar la depurada técnica empleada por los vaciadores florentinos y la excelente calidad del yeso empleado. El método para consolidar cada uno de los paneles consistió en reforzarlos con un entramado de costillas de animales, como solía hacerse en algunos talleres italianos de la época.

Tanto en Florencia y Roma como en Madrid, Antón Rafael Mengs había reunido excelentes colecciones de vaciados. Su segunda etapa española concluyó en septiembre de 1776, cuando Carlos III le autorizó a dejar España definitivamente y le concedió una pensión anual de sesenta mil reales. El maestro bohemio decidió donar al rey su colección de vaciados, entre los que se contaba la espléndida «Puerta del Paraíso». MGA

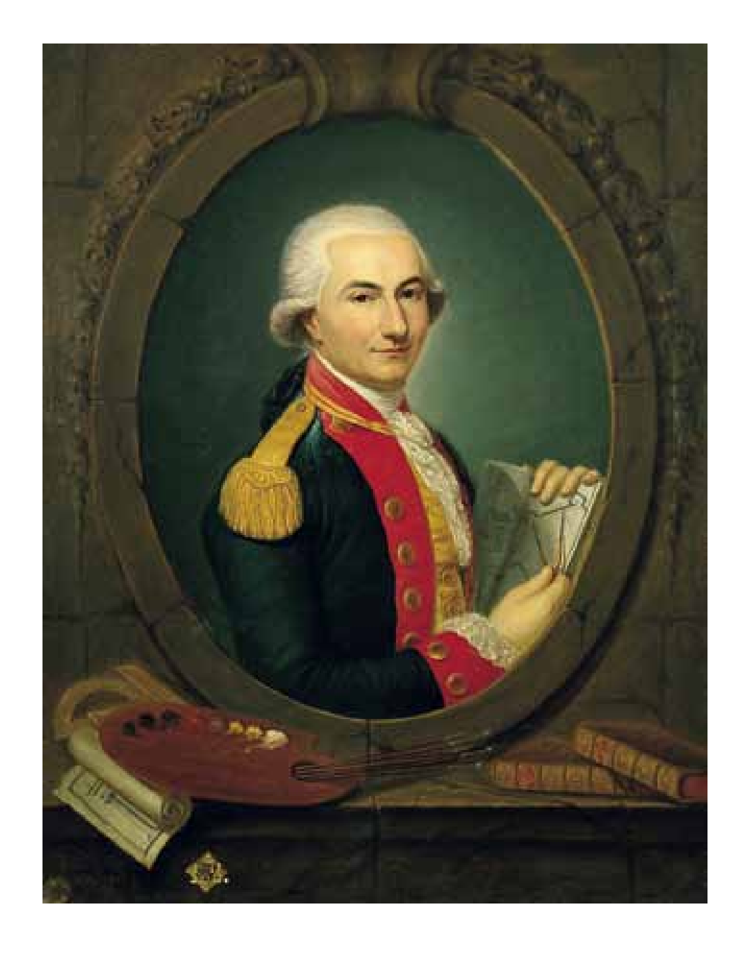


Retrato de un pintor e ingeniero militar, 1780

Óleo sobre lienzo, 95 x 74 cm. Firmado abajo a la izquierda: «Luis de Bertucat 1780» [inv. 244] R.321; C.43; Pérez Sánchez, p. 30; Guía sección B, p. 232

Probablemente es autorretrato, ya que Bertucat ingresó en la carrera militar y sirvió en América con el grado de teniente de dragones. Vuelto a España, se dedicó exclusivamente a la pintura y fue votado académico honorario en 1780. Es verosímil que siguiendo la costumbre ofreciese a la corporación el cuadro, fechado precisamente en ese año. Aparece de uniforme, girada la cabeza hacia el espectador, y sostiene el plano de una fortificación. La figura se sitúa dentro de un marco ovalado con efecto de trampantojo. Delante del óvalo, sobre una repisa, están dispuestos una regla y un transportador de ángulos, un dibujo de arquitectura, una paleta con pinceles y dos libros.

MGA





119 | Jean-Honoré Fragonard

Grasse, Francia, 1732 – París, 1806

El sacrificio de Caliroe, 1765

Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. Detrás en un papel: «n. 5. Fragonard. Le sacrifice de Calliroeïs 300» [inv. 710]

Discípulo de Jean Siméon Chardin (1699-1779) y de François Boucher (1703-1770), Fragonard obtuvo en 1752 la pensión de estudios en Roma. Con su gran lienzo *El sacrificio de Caliroe* ingresó a los treinta y tres años en la Academia francesa y fue nombrado conservador del Louvre.

Esta obra es un boceto, o más probablemente *ricordo* posterior, de brillante factura, de ese gran lienzo (hoy en el Musée du Louvre) con que el artista fue admitido en la Academia francesa en 1765. Existen otros bocetos con variantes en el Musée des Beaux-Arts de Angers y en colección privada de Nueva York, además de un dibujo a sanguina en la colección Pierpont Morgan, de Estados Unidos. La dramática historia de Coreso, sacerdote de Dionisos, se narra en la *Descripción de Grecia* de Pausanias (VII, 21). Corteja a la joven Caliroe, pero ella le rechaza, lo cual acarrea la

cólera del dios, con epidemias que arrasan a la población. Un oráculo anuncia que sólo cesará la desgracia cuando Coreso ofrezca a Dionisos una víctima humana, que ha de ser la propia Caliroe o aquel que esté dispuesto a morir en su lugar. El propio Coreso para no sacrificarla prefiere suicidarse, impulsado por la Desesperación y el Amor. Al comprender su propósito, todos los presentes gritan horrorizados. Caliroe, desmayada ante el altar ritual, volverá en sí mientras Coreso expira. En el boceto de Angers, Coreso es un sacerdote de edad madura, barbado, mientras que en el cuadro final y en el de la Academia es un hombre joven. El lienzo definitivo fue presentado en el Salón de 1765, suscitando un gran interés entre el público, y adquirido más tarde por Luis XV. A su vez, Diderot, partiendo del cuadro de Fragonard, publicó una extraordinaria descripción onírica en la *Correspondance littéraire*. En los escenarios franceses, la historia de Coreso y Caliroe ya había dado lugar a una tragedia de La Fosse (1704) y una ópera de Destouches y Roy (1712). Las grandes tramoyas permitían efectos muy espectaculares, con personajes que irrumpían en escena desde el aire, como en este caso.

La obra procede de la colección del Príncipe de la Paz, quien tal vez lo adquirió al miniaturista y marchante Joseph Bouton. Ingresó en la Academia en 1816. **MGA**

120 | Francisco Bayeu — Zaragoza, 1734 – Madrid, 1795

Tiranía de Gerión, h. 1757

Óleo sobre cobre, 42 x 63 cm. Inscripción: «Es entre griegos y latinos celebrado Gerión por uno de los primeros reyes q. tubo España a cuias provincias vino de Países muy remotos. Enriqueciose con los montes de oro q. halló / liquidándolo con el Crisol cuio uso no era conocido. Pobló las tierras de ganados por haver hallado la mejor Comodidad en la abundacia de pastos; Redujo a los españoles a una / miserable servidumbre haciéndoles sufrir toda suerte de afrentas e indignidades tiranizando con el mayor rigor todas sus provincias. Mariana Lib. I. Cap. VIII.»; detrás: «Franco. Bayeu. Zaraga» [inv. 747] Tormo, p. 36; Cat. 1929, p. 31; Pérez Sánchez, p. 68; Guía sección A, p. 13

En 1757, un clérigo llamado don José de Vargas ofreció una alhaja de cierto valor como premio de un concurso que la Academia convocase sobre el tema de Gerión, mítico rey que describe el padre Mariana en su *Historia de España* y que fue derrotado por Hércules, antecesor legendario de la monarquía española. Francisco Bayeu, joven discípulo de Antonio González Velázquez, envió este cuadro desde Zaragoza y, aunque no obtuvo la alhaja, le fue concedida una pensión para proseguir sus estudios en la Academia, llegando a Madrid en abril de 1758.

La escena está bien resuelta, formado el grupo principal por el rey despótico y un hombre a quien maltrata tirando de los cabellos. En los ropajes, en los motivos, como el hombre tendido de espaldas, y en el manejo de la luz, hay recursos aprendidos en bocetos y dibujos de Giaquinto. La precisión del dibujo, la variedad de las figuras y el uso ágil y brillante del color explican el aprecio de los académicos. **MGA**



121 | FRANCISCO BAYEU

Zaragoza, 1734 – Madrid, 1795

Autorretrato, h. 1792

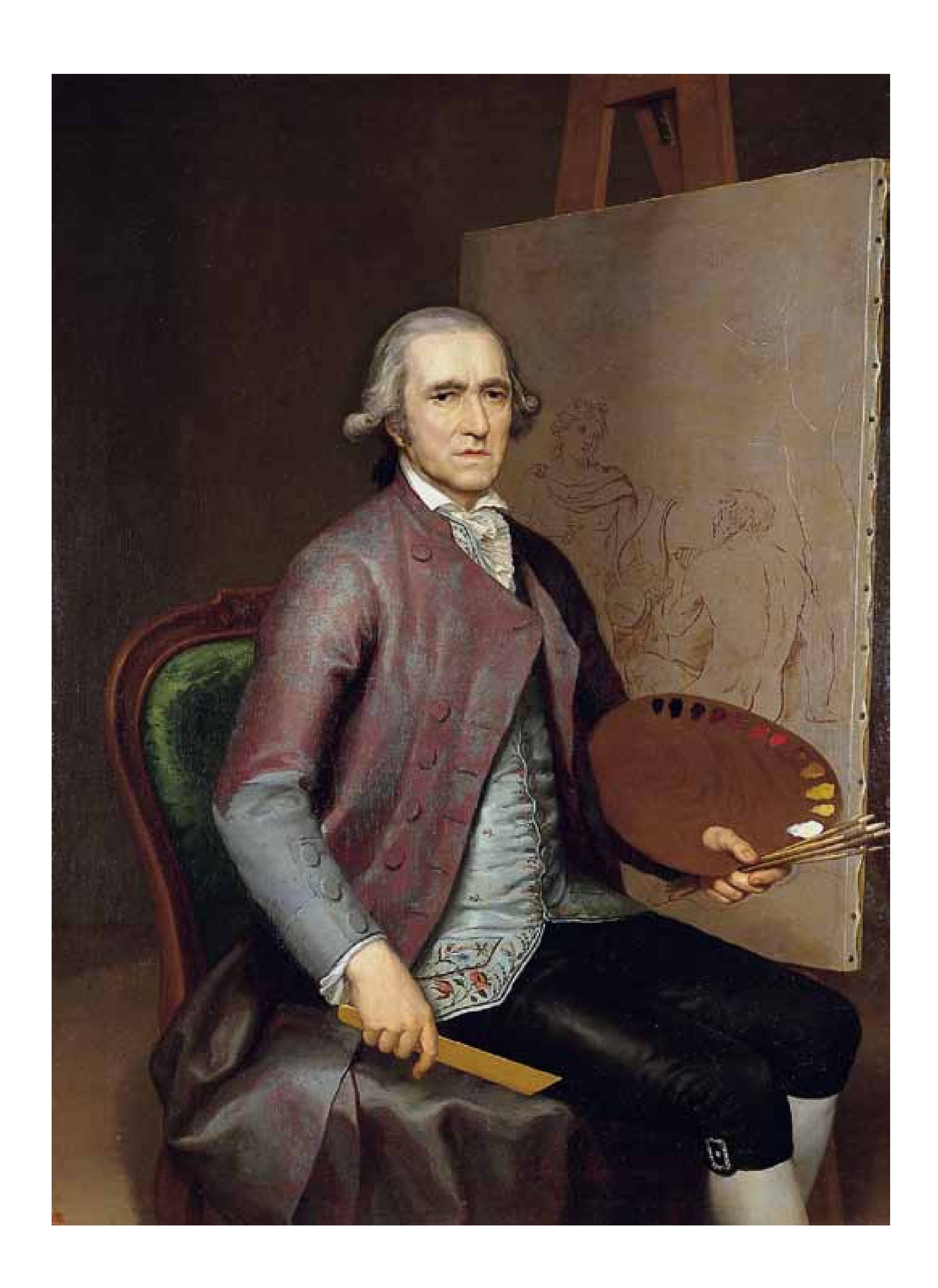
Óleo sobre lienzo, 133 x 98 cm [inv. 1.425] Piquero López, 1999, p. 184

Con casaca gris y chaleco de raso bordado, el artista sostiene la paleta y los pinceles en una mano y en la otra una espátula de madera. Junto a él, un lienzo preparado a carboncillo con la escena de Apolo y Marsias. Desde 1787 Bayeu venía padeciendo achaques de salud, por lo que pasó el verano de 1792 con su familia en el Real Sitio de San Ildefonso, invitado por Carlos IV.

En esas fechas debe situarse este excelente lienzo, que aúna el empaque oficial con la melancolía; se considera como el mejor retrato de cuantos hizo. Bayeu no logró superar su enfermedad y tres años más tarde falleció en Madrid. Como la única hija del pintor, Feliciana, no poseía un retrato suyo, Goya copió éste, entonces propiedad del marqués de Toca, y ofreció a su sobrina el cuadro (Museo del Prado, núm. 721), en que se suprimen elementos accesorios y tan sólo se ve un pincel en la mano del artista.

Fue adquirido a la familia Sánchez de Toca con cargo a la Herencia Guitarte en abril del 2000.

MGA



122 | ¿Domingo Álvarez? (copia de Rafael)

Mansilla, Burgos, 1737 – Jerez de la Frontera, Cádiz, 1800

La Transfiguración

Óleo sobre lienzo, 233 x 162 cm [inv. 570] Tormo, p. 110; Cat. 1929, p. 91; Pérez Sánchez, p. 54 (¿de Domingo Álvarez?); Guía sección B, p. 18

Transfiguración de Jesús en presencia de sus discípulos Pedro, Juan y Santiago, conforme al relato de los Evangelios sinópticos: «Mientras oraba, cambió el aspecto de su rostro y sus vestidos se volvieron de una blancura resplandeciente. Dos hombres, de improviso, se pusieron a hablar con él. Eran Moisés y Elías, y hablaban con Jesús de su muerte, que iba a tener lugar en Jerusalén» (Mateo 17, 1-8; Marcos 9, 2-13, Lucas 9, 28-36).

El cuadro fue adquirido en 1806, en la testamentaría del marqués de Montealegre. **MGA**



Autorretrato, h. 1780

Óleo sobre lienzo adherido a tabla, 16,5 x 12,5 cm (óvalo) [inv. 1474]

Hijo del pintor Felipe Inza, con quien inicia su aprendizaje, en 1752 ingresa como alumno de la Academia de San Fernando. Durante su larga carrera artística, Inza se dedica principalmente al retrato. Realiza varios de Carlos III (uno de ellos conservado en este Museo) y de otros destacados personajes como el poeta y dramaturgo Tomás de Iriarte (hoy en el Museo del Prado), María Isidra de Guzmán (Universidad Complutense), o el conde de Fernán Núñez. En este pequeño óvalo, en cambio, Inza aparece en la intimidad de su taller, mostrando una alegoría recién terminada. La figura femenina, con el rótulo *Grado Animus*, quizá sea la Gratitud que describe Cesare Ripa en su *Iconología*: una mujer sosteniendo una cigüeña "pues este animal atiende a sus padres en la vejez" y un manojo de lupinos o habas, que según Plinio "enriquecen el campo donde crecieron".

Adquirido en Sotheby's Madrid en 2009 con cargo a la Herencia Guitarte. MGA



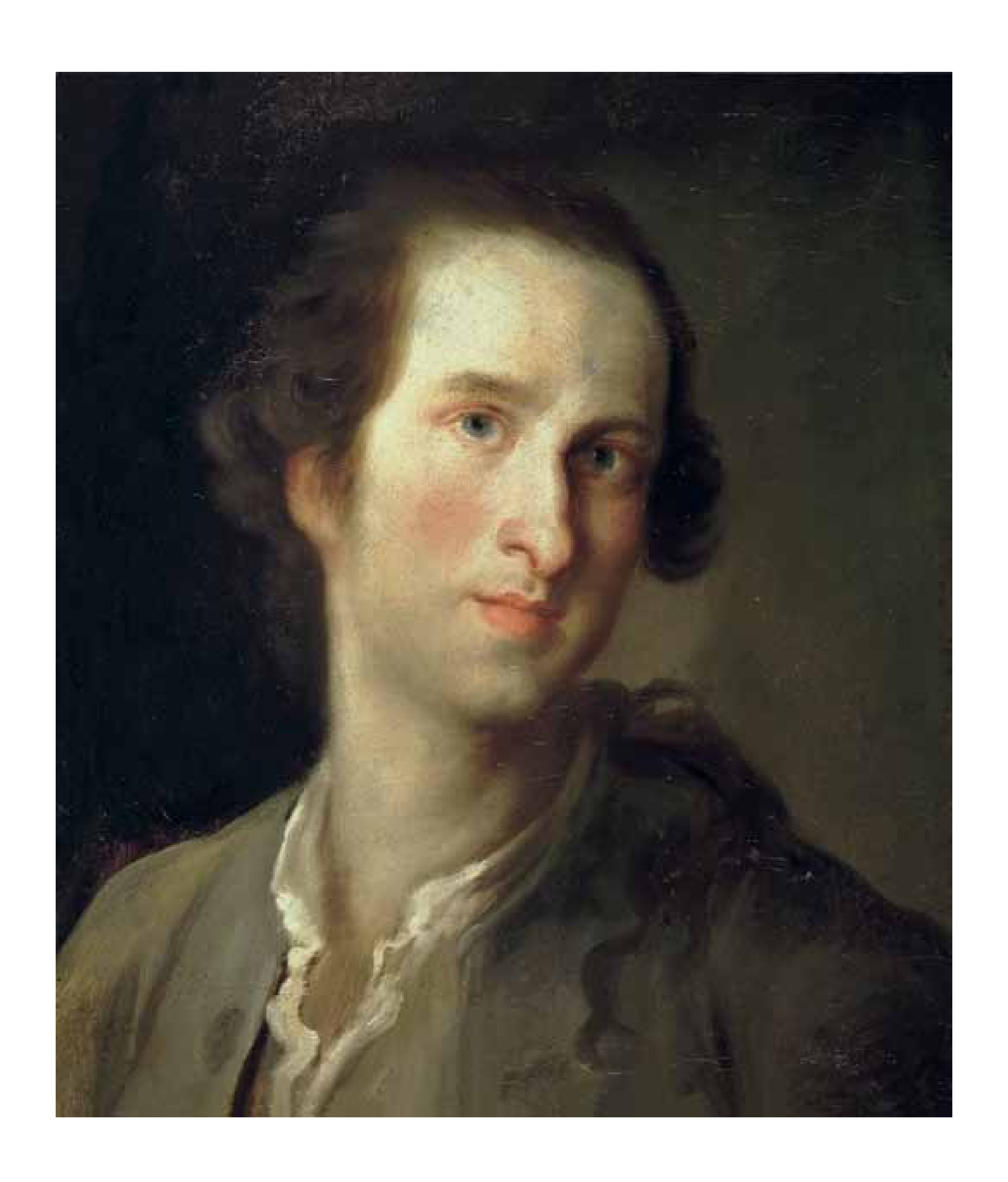
Autorretrato, 1758-1762

Óleo sobre lienzo, 45 x 38 cm. Detrás, en un papel: «Retrato de D. Mariano Maella, pintor que fue de cámara de D. Carlos IV, director gral. de esta Academia, etc. Pintado por él mismo cuando estaba en Roma. Lo regala D. Valentín Carderera» [inv. 32]
Tormo, p. 115; Cat. 1929, p. 78; Pérez Sánchez, pp. 13–14; Guía sección B, p. 225

Maella es un destacado pintor cortesano del siglo XVIII. Sus lienzos de asunto histórico o religioso contribuyen a renovar el género, y son también notables sus decoraciones alegóricas al fresco y sus numerosos retratos. Hijo de un modesto pintor valenciano, se traslada a Madrid a muy corta edad, alcanzando éxitos y un gran prestigio que le llevarán a ser nombrado pintor de Cámara en 1774, llegando a ser finalmente en 1799 primer pintor de Cámara, uno de los cargos más deseados y que compartió con Goya. Junto a estos puestos recibiría otras altas distinciones en la Real Academia. Tras un período como pensionado en Roma, de regreso a Madrid, en 1765 y como premio a su labor, la Junta le nombra académico de mérito. Más tarde es teniente director (1772) y luego director (1794) de Pintura, alcanzando finalmente en 1795 el cargo de director general de la Academia, tras el fallecimiento de Bayeu.

El autorretrato de la Academia, del que se conserva una copia antigua en una colección particular de Barcelona, es una interesante obra juvenil de su etapa romana (1758-1764). Sin embargo no llega a la Academia entre las obras remitidas desde Italia por el propio autor, sino en 1867 donado por D. Valentín Carderera, académico de mérito, pintor e importante coleccionista. La donación se acompaña con el siguiente memorial: «Por estar considerado y deseando el que suscribe que el único retrato que existe del expresado Profesor pintado por el mismo en Roma en su mocedad se conserve entre los otros profesores con que se honra la Academia, cree que esta Corporación se dignará admitirlo en presente».

Se desconoce la fecha exacta de su ejecución, que debe situarse en torno a 1760 pues Maella aparenta poco más de veinte años. Maneja el pincel con soltura y espontaneidad, en trazos largos y poco cargados de materia, con un golpe de luz que incide sobre el rostro y resalta la mirada vivaz. El lienzo es en definitiva una de las obras más personales y de mayor fuerza expresiva de Maella, a pesar de ser uno de sus primeros trabajos. **BPL**



125 | Mariano Salvador Maella (copia de Carlo Maratti)

Valencia, 1739 – Madrid, 1819

Virgen con el Niño triunfante

Óleo sobre lienzo, 161 x 113 cm [inv. 352] R.382; C.560; Pérez Sánchez, p. 38; Guía sección B, p. 184

Maella, durante su pensionado en Italia, realizará una serie de copias de Guido Reni, del Guercino y de Maratti. Este cuadro es una copia del original realizado por Maratti que se encuentra en la iglesia de Sant'Isidoro al Pincio de Roma. Aparece citado en las actas de la Academia de 1760. Se ha relacionado con un dibujo procedente de la colección Carderera, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid.



Maella muestra en esta obra el interés despertado entre los artistas españoles por los trabajos de Maratti, recogiendo su iconografía, así como sus calidades cromáticas.

El lienzo de la Academia representa a la Virgen entre nubes, como la mujer Apocalíptica (Apocalipsis, 12, 1), sobre la bola del mundo, con la luna creciente a los pies y aplastando a la serpiente. María lleva al Niño en sus brazos, quien a su vez sostiene con la mano derecha una lanza rematada por la cruz que clava sobre la cabeza de la serpiente. Alrededor, coros angélicos entre nubes. Los dos ángeles de la derecha, señalando hacia los pies de la Virgen, constituyen la referencia simbólica del tema. La Virgen aparece como la nueva Eva, venciendo al Mal.

Suprimidos los otros atributos, mantiene el creciente de la luna como símbolo del triunfo de María sobre el pecado (San Bernardo, *Dominica infra octavam Assumptionis*). La disposición de la luna vuelta hacia abajo se ajusta al texto de Pacheco. La presencia del Niño en brazos de su Madre, de acuerdo con la visión apocalíptica alude a que la Virgen era madre de Dios y en ningún tiempo dejó de serlo.

La obra llega a la Academia en 1763, como se anuncia en una carta del director de los pensionados, Preciado de la Vega. **BPL**

126 | Mariano Salvador Maella (copia de Guido Reni)

Valencia, 1739 – Madrid, 1819

Salomé, 1761

Óleo sobre lienzo, 135 x 97 cm. Firmado y fechado al dorso: «Mariano Salvador de Maella, Año de 1761» [inv. 549] R.37; Tormo, p. 50; Cat. 1929, p. 57; Pérez Sánchez, p. 53; Guía sección B, p. 170

Esta obra es una copia del original de Guido Reni que se conserva en la Galleria Nazionale d'Arte antica de Roma, citada en el siglo XVIII en la colección Corsini. El lienzo corresponde al período en que Maella estuvo como pensionado en Italia. En esta etapa de Roma, que se inicia en 1760, realiza una serie de copias de Guido Reni, del Guercino y de Maratti.

El tema alude a uno de los episodios de la Pasión de San Juan. Salomé, representada como una mujer joven, con un cierto carácter sensual e idealizado, ofrece la cabeza del Bautista en una bandeja. La figura refleja exotismo en la indumentaria y en el tocado, con un especial detallismo en los broches de pedrería y en el camafeo del turbante trenzado. La cabeza, ligeramente inclinada, se sitúa en diagonal respecto al espectador, dirigiendo su mirada baja hacia éste.

Fuertemente iluminada de izquierda a derecha, destaca sobre un fondo negro, creando un acusado contraste de claroscuro. Es de notar la suavidad en el tratamiento de la mujer, idealizada, frente a la cabeza del Bautista, más realista, del primer término.

El envío de la obra desde Roma se produce en abril de 1761, como consta en Junta Académica. **BPL**


124

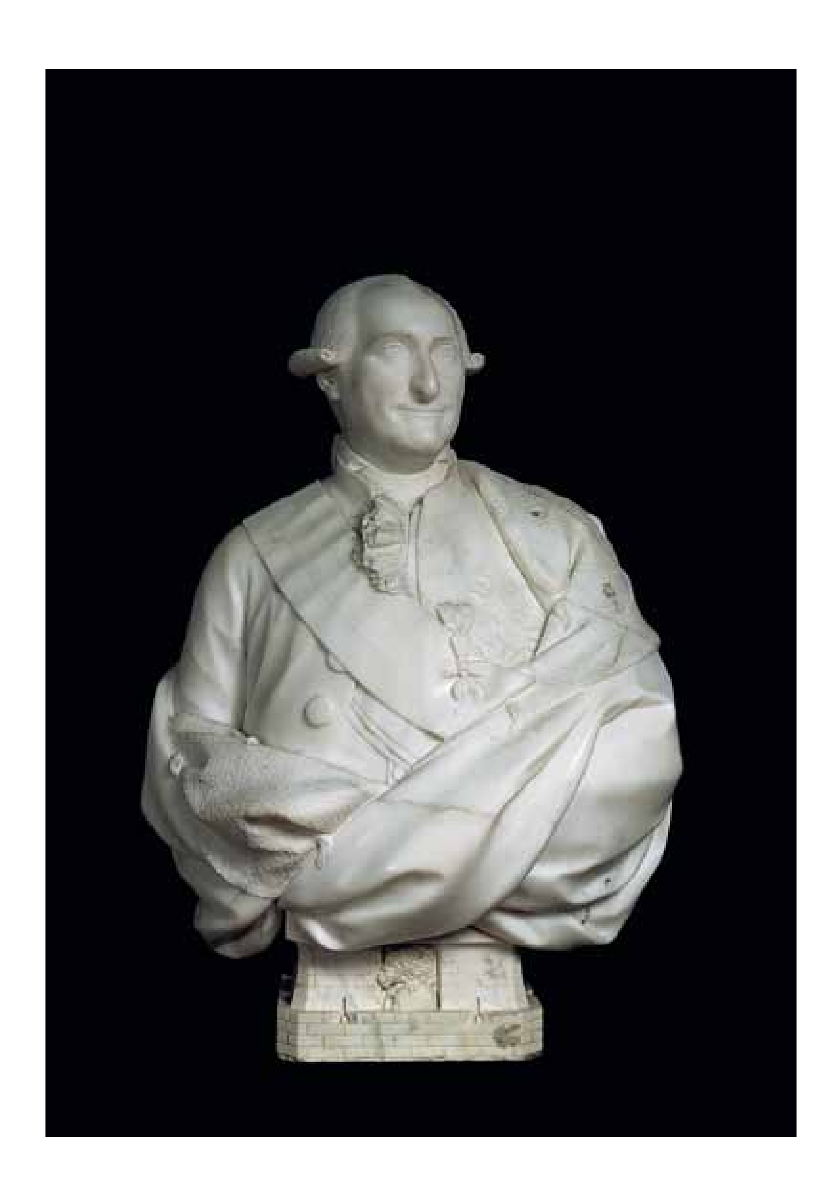
Retrato de don Juan Sixto García de la Prada

Óleo sobre lienzo, 118 x 85 cm. Detrás, en una etiqueta pegada al bastidor: «Donativo de Dn. Man.l García de la Prada he / cho p. sus testam.os a Diciem.e de 1839 y pre / sentado a la Academ.a en Junta ord.a a 26 de Enero / de 1840» [inv. 562] R.250; Tormo, p. 114; Cat. 1929, p. 80; Pérez Sánchez, p. 54

Retrato hasta las rodillas, con su excelente marco original y otros elementos adecuados a la importancia del personaje. Viste levita oscura de la que asoma la corbata blanca, y sostiene en la mano izquierda un papel que señala con la diestra. Lleva prendida en la solapa la Orden de Carlos III. Junto a él, sobre una mesa, se ven libros y una escribanía, y una gran hoja con el escudo familiar. Don Juan Sixto fue un prominente banquero y hombre de negocios, director de los Cinco Gremios Mayores y ministro de la Real Junta de Comercio, Moneda y Minas. Falleció en 1800.

La obra ingresa en la Academia en 1840, según refiere la etiqueta, por legado testamentario de don Manuel García de la Prada, hijo del retratado. MGA





128 | Juan Adán Morlán

Tarazona, Zaragoza, 1741 – Madrid, 1816

Busto de Carlos IV, 1797

Mármol, 83 x 62 x 36 cm. Firmado detrás, en la base: «Adan» [inv. E-269] Azcue Brea, 1986, p. 291; Azcue Brea, 1994, pp. 241-246

Carlos IV (1748-1819), hijo de Carlos III y María Josefa Amalia de Sajonia, nació en Portici siendo su padre rey de Nápoles, y con él llegó a España en 1759. El 4 de septiembre de 1765 contrajo matrimonio con su prima María Luisa, hija de don Felipe de Parma. Subió al trono el 14 de diciembre

de 1788. Con el motín de Aranjuez (18 de marzo de 1808), abdicó en su hijo que fue proclamado rey como Fernando VII. El 10 de abril siguiente, en la ciudad francesa de Bayona, Napoleón obligó a Fernando a devolver la corona y a Carlos IV a abdicar de nuevo en favor del propio emperador, que puso a su hermano José Bonaparte en el trono español. Durante el exilio en Francia y luego en Roma, Carlos IV y María Luisa estuvieron acompañados por Manuel Godoy. Falleció la reina en Roma el 2 de enero de 1819 y el rey en Nápoles el 19 del mismo mes.

El rostro del monarca, de cuarenta y nueve años de edad, tiene una expresión afable y algo melancólica a pesar de la sonrisa. El atuendo muestra menos aparato que en los retratos de los primeros Borbones. Aunque el rey se envuelve en manto con reverso de armiño no viste armadura sino casaca y, prendida en ella, la insignia del Toisón en vez del collar. Ostenta además la cruz y banda de la Orden de Carlos III. El motivo heráldico de los castillos y leones se ha plasmado en la peana, que tiene forma de castillo y un león en el frente.

La obra es un encargo de la Academia en Junta ordinaria de 6 de julio de 1794. El escultor presentó el busto concluido en julio de 1797; se le abonaron nueve mil reales. Es igualmente obra de Juan Adán otro busto similar del monarca que existe en el Palacio Real. **MGA**

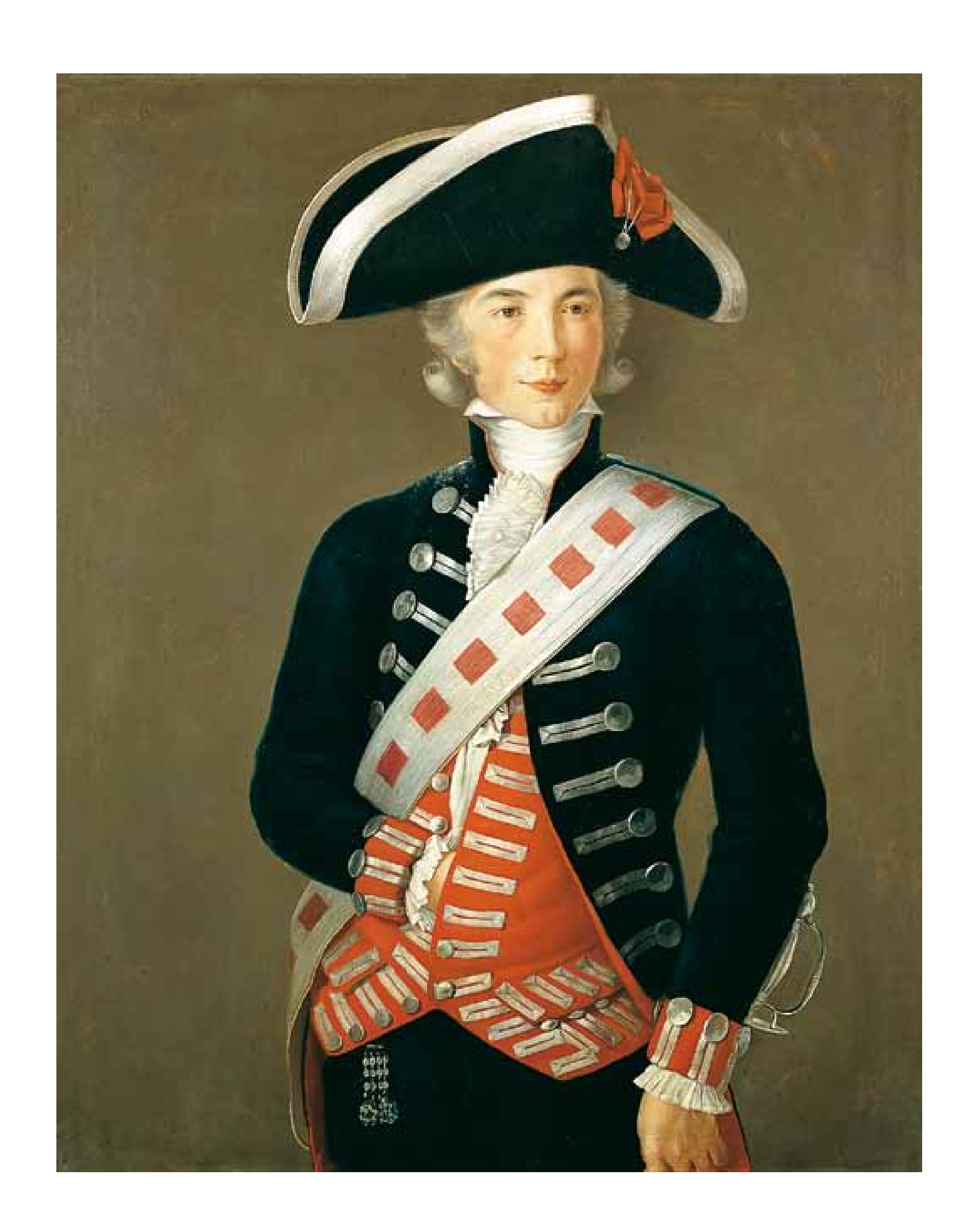
129 | Francisco Folch de Cardona — Valencia, 1744 – 1808

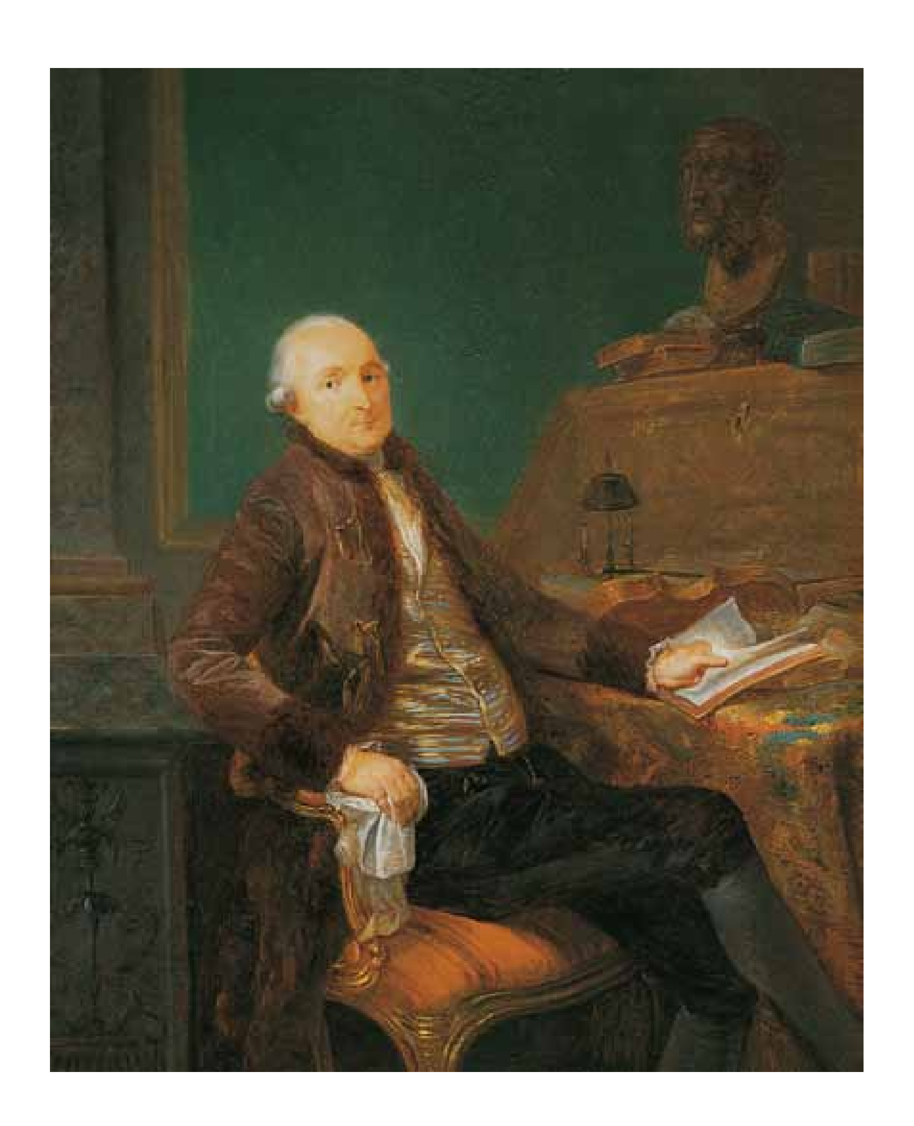
Retrato de Godoy joven, h. 1788

Óleo sobre lienzo, 105 x 83 cm [inv. 695] R.429; C.32; Tormo, p. 63; Cat. 1929, p. 134; Pérez Sánchez, p. 64; Guía sección A, p. 32

Vestido con uniforme de Guardia de Corps, tricornio y escarapela roja, Godoy introduce la mano derecha en el chaleco y con la izquierda sostiene la espada. La obra se fecha hacia 1788, en que el futuro Príncipe de la Paz tiene veintiún años y comienza su vertiginosa ascensión al poder. Respecto a este lienzo, Pérez Sánchez, ya en 1964, descarta la autoría de Esteve. Recientemente Isadora Rose aporta la atribución correcta a Francisco Folch de Cardona, artista que está en Madrid al menos desde 1788, en que firma y fecha el retrato del director del Banco de San Carlos, don Juan de Piña y Ruiz (colección del Banco de España). Ambos retratos son casi idénticos en la forma de posar, la técnica y el fondo claro sobre el que se recorta la silueta.

La obra procede de la colección del Príncipe de la Paz. **MGA**





130 | Atribuido a Luis Paret y Alcázar

Madrid, 1746 – 1799

Retrato de un caballero ilustrado

Óleo sobre tabla, 49 x 38 cm [inv. 1.431]

Este pequeño y refinado cuadro es de momento un enigma pues ni el personaje ni el pintor están identificados. Con todo, se puede proponer como hipótesis la autoría de Luis Paret y Alcázar: en la factura precisa y delicada, en la gama de azules, grises, verdes y platas, en el pequeño formato y los elementos eruditos, hay afinidades con la *Circunspección de Diógenes* (véase inv. 713) que Paret

envió a la Academia desde Bilbao en 1780. El sillón en que se sienta el personaje parece un trabajo español de ese período, siguiendo modelos franceses.

El caballero está rodeado de libros y objetos que dejan patente su afición a la música y al humanismo clásico. El atuendo y mobiliario no indican nobleza ni gran fortuna; más bien se diría un miembro de la burguesía ilustrada que en Bilbao formó la clientela habitual de Paret. El libro que tiene entreabierto es una traducción francesa del *De amicitia* de Cicerón o «Tratado sobre la amistad», que puede indicar la existente entre el pintor y el retratado.

La obra fue adquirida en febrero de 2001 al anticuario londinense Derek Johns con cargo a la Herencia Guitarte. **MGA**

131 | Luis Paret y Alcázar

Madrid, 1746 – 1799

Circunspección de Diógenes, 1780

Óleo sobre cobre, 80 x 101 cm. Firmado y fechado: «L. Paret Matritensis inv. et pin. anno. MDCCLXXX» [inv. 713] R.437; Tormo, p. 60; Cat. 1929, p. 141; Pérez Sánchez, p. 65; Guía sección A, p. 12

Considerado como el mejor representante del rococó en España, el estilo de Luis Paret refleja la sensualidad de la alta sociedad. Su afición a las Bellas Artes le lleva con tal sólo diez años a ser



admitido como alumno de la Real Academia, en la que se presentó a varios concursos, obteniendo una medalla en 1766.

Tras sufrir años de deportación en Puerto Rico, regresa a España y se instala en Bilbao, desde donde envía la solicitud del grado de académico remitiendo precisamente el cobre que nos ocupa. Ingresa como académico en 1780. En esta segunda etapa se producirá un cambio temático y estilístico en la obra del pintor.

Este óleo destaca por la complejidad compositiva e iconográfica, así como por su extraño colorido, alejándose de otras obras del pintor. Se observa cierto romanticismo y algunos elementos que permiten pensar que Paret conociera, durante su estancia en Italia, la producción de Salvatore Rosa. La ejecución de la pintura se encuadra en la segunda etapa del artista, respondiendo a las nuevas circunstancias que le rodean tras su alejamiento de la corte. La obra se relaciona con el cuadro de *La invención de la Santa Cruz*, realizado también en Bilbao un año después del de la Academia, hoy en colección particular.

Diógenes, desterrado de su patria, llevó una vida sencilla, fundando la Escuela del Pensamiento Cínico. Es muy posible que Paret se viera reflejado en él por su deportación.

El filósofo Diógenes, ataviado con un manto azul y turbante, sumido en sus estudios, parece apartar los vicios y las pasiones que se agolpan a su alrededor. Es una composición de enorme dinamismo, con un magnífico estudio de perspectiva y que conjuga el estudio de luces y sombras.

El pintor envía la obra a la Academia en 1780 para optar al nombramiento de académico de mérito, siendo votado por mayoría en mayo del mismo año. **BPL**

132 | Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828

Autorretrato ante su caballete, h. 1785

Óleo sobre lienzo, 40 x 27 cm [inv. 1.166] Piquero López, 1985, p. 103; Guía sección A, p. 29

La ejecución de este lienzo coincide con una etapa decisiva de la vida de Goya en Madrid. En 1780 había logrado ingresar en la Academia con su *Cristo crucificado* y precisamente en 1785 se le nombra teniente director de Pintura.

La comparación de los rasgos físicos del retrato con otras obras de esa época (*Predicación de San Bernardino de Siena* en San Francisco el Grande, con el pintor algo más joven, o *La familia de Carlos IV,* que lo muestra más maduro), permite situar a Goya en torno a los cuarenta años.

Es el único autorretrato del pintor trabajando en su estudio con el característico sombrero rodeado de cirios que, según su hijo Javier, empleaba el artista para continuar incansablemente su labor a la caída de la tarde.

La figura en pie resalta en un espléndido contraluz, mientras en un segundo término los papeles y una escribanía sobre la mesa, más allá de una función decorativa, parecen reivindicar la pintura como una obra de creación. El cuadro, procedente de la colección de los condes de Villagonzalo, es adquirido en 1982 con cargo a la Herencia Guitarte. **BPL**





133 | Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828

La Tirana, h. 1792

Óleo sobre lienzo, 206 x 130 cm [inv. 677] Tormo, p. 23; Cat. 1929, p. 11; Pérez Sánchez, p. 62; Guía sección A, p. 28

Retrato de la actriz sevillana de obras dramáticas María del Rosario Fernández (Sevilla, 1755- Madrid, 1803). Al venir a Madrid formó parte de la Compañía Real, que actuaba en los teatros de la Cruz y del Príncipe, relacionándose con el círculo de intelectuales y artistas, y llegando a gozar de la protección de la duquesa de Alba. De ella, Goya realizaría dos retratos, el de la Academia y, años más tarde, un segundo (hoy en la Fundación March) que la representa ya enferma.

La actitud y expresión de la actriz denotan su fuerte personalidad. Por otra parte, el tratamiento de la obra responde a la factura libre de Goya en esos años, como vemos especialmente en los toques del chal.

A pesar de las dudas en torno a la fecha de ejecución, si pensamos en que María del Rosario Fernández, enferma de tisis, se retira de la escena en 1794, la obra debe situarse en una fecha anterior. Tras la muerte de la actriz, su prima María Teresa Ramos dona el lienzo a la Academia en 1816. **BPL**

134 | Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828

Leandro Fernández de Moratín, 1799

Óleo sobre lienzo, 73 x 56 cm [inv. 671] R.301; Tormo, p. 24; Cat. 1929, p. 9; Pérez Sánchez, p. 62; Guía sección A, p. 34

Obra maestra de un género tan representativo de la pintura española en la segunda mitad del siglo XVIII como es el retrato, este cuadro es fruto de la amistad y coincidencia de pensamiento liberal entre Moratín y Goya. Moratín valoró desde el primer momento la calidad del lienzo, que agradecería dedicando una silva a su amigo: «Tu me los cumples, y en la edad futura, / al mirar de tu mano los primores / y en ellos mi semblante / voz sonará que al cielo te levante / con debidos honores, / venciendo de los años el desvío / y asociando a tu gloria el nombre mío».

De medio cuerpo, girado ligeramente hacia su derecha, resalta la intensa mirada del dramaturgo.

La figura está modelada con gran libertad, con pincelada suelta y un fuerte golpe de luz dorada que incide sobre el rostro.

El retrato es, sin duda, el ejemplo del criterio establecido por Goya en su escrito de 1792 sobre la enseñanza de la pintura, en el que el pintor defendía la independencia del artista respecto a las normas y preceptos rígidos. La anotación en el diario de Moratín, permite fechar la obra en 1799. Más tarde, durante su estancia en Burdeos, Goya realizaría un nuevo retrato de su amigo (hoy en el Museo de Bellas Artes de Bilbao).



El cuadro quedó en Madrid, en casa de doña Francisca Muñoz, cuando Moratín huyó a Barcelona. En 1828, cuando se produce el fallecimiento del dramaturgo, doña Francisca, siguiendo sus disposiciones testamentarias entrega el retrato, no sin cierto disgusto, a la Academia. **BPL**

135 | Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828

Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, 1801

Óleo sobre lienzo, 180 x 267 cm [inv. 670] R.82; Tormo, p. 23; Cat. 1929, p. 11; Pérez Sánchez, p. 62; Guía sección A, p. 33

El cuadro representa la victoria sobre Portugal que dio fin al breve enfrentamiento conocido como Guerra de las Naranjas (mayo-junio de 1801). Godoy en aquel momento ostentaba el máximo

poder político y militar. Era consejero de Estado, comendador de la Orden de Santiago y duque de la Alcudia con grandeza de España y, desde 1795, Príncipe de la Paz por la firma del Tratado de Basilea.

La obra fue pintada para el propio Godoy, junto con otros encargos importantes, como el famoso retrato de *La condesa de Chinchón* o las *Majas* (Museo del Prado).

El Príncipe de la Paz, con uniforme y fajín de capitán general, luce la cruz de Santiago, la orden de Cristo de Portugal y la banda de Carlos III. La figura en escorzo de Godoy marca una diagonal contrapuesta a la de la bandera portuguesa. Fuertemente iluminada, destaca sobre un fondo más sombrío, en el que se perciben soldados abocetados, caballos y el celaje oscuro. En segundo término, junto a Godoy, su ayudante de campo.

El cuadro ingresa en la Academia en 1816, procedente de la colección del Príncipe de la Paz, que había sido incautada en 1808, y de la que buena parte de las obras se incorporan a la institución por orden del rey, tal como se recoge en acta académica: «... mandando S. M. se entreguen a la Academia todas las pinturas existentes en el Palacio de Buenavista, y fueron de Dn. Manuel Godoy...».

BPL



Juan de Villanueva, h. 1805

Óleo sobre tabla, 90 x 67 cm. Firmado: «Villanueva / por Goya» [inv. 678] R.342; Tormo, p. 23; Cat. 1929, p. 12; Pérez Sánchez, p. 62; Guía sección A, p. 35

Juan de Villanueva (1739-1811) fue el mejor arquitecto neoclásico español. Pensionado en Roma, fue teniente director de la Real Academia, llegando a ser director general entre 1774 y 1792. Goya retrata a su amigo con uniforme de académico, rodeado de planos y papeles, en un momento en que hace un alto en su trabajo. El retrato muestra las excelentes dotes de colorista del maestro en los toques rojos y platas de la indumentaria.

La obra se ha fechado en torno a 1805 atendiendo a la edad aparentada por el arquitecto. Ingresa en la Real Academia en 1811 por legado testamentario del retratado. **BPL**





137 | Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828

Retrato ecuestre de Fernando VII, 1808

Óleo sobre lienzo, 285 x 205 cm [inv. 679] Tormo, p. 22; Cat. 1929, p. 13; Pérez Sánchez, p. 63; Guía sección A, p. 34

Es el primer retrato del rey tras los acontecimientos de Aranjuez y Bayona. Hecho por encargo de la Academia en 1808, nueve días después del motín que derribó a Carlos IV e hizo salir de España a su favorito Godoy, ante la urgencia de tener un retrato del nuevo rey para su salón de juntas.

La figura erguida del rey, con bengala en la mano, uniforme de gala, banda de Carlos III, Toisón de Oro y otras condecoraciones, responde al prototipo de retrato ecuestre que resalta el sentido de poder y cuyos precedentes están en el mundo clásico.

Como se recoge en la documentación académica, el rey, ante las alteraciones de ese momento en la política española, posó sólo tres cuartos de hora en dos sesiones. Por ello, cuando Goya remite el cuadro, pide que se disculpen los defectos. Muerto el pintor, su hijo Javier reclama los honorarios prometidos a su padre que la Academia aún no había satisfecho. **BPL**

138 | Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828

Casa de locos, 1808-1812

Óleo sobre tabla, 45 x 72 cm [inv. 672] C.448; Tormo, p. 24; Cat. 1929, p. 10; Pérez Sánchez, p. 62; Guía sección A, p. 31

El tema corresponde a la visión pesimista de Goya en los años de la guerra, acentuada por su crisis personal con la enfermedad y muerte de su mujer en 1812. El patetismo de la escena indica el conocimiento directo de los manicomios de la época por parte del pintor. Con una prodigiosa técnica y fuertes contrastes de luz, Goya distribuye los grupos de enajenados en diversas actitudes.

La tabla se relaciona con *El corral de locos* (óleo sobre hojalata del Meadows Museum de Dallas). Se encuadra dentro de un tipo de obras de gabinete, realizadas por propia iniciativa y con mayor libertad que las de encargo. En los últimos tiempos, Goya volvería de nuevo sobre este tema en los álbumes de dibujos de Burdeos. La obra forma parte del conjunto de cinco tablas pertenecientes a don Manuel García de la Prada, quien otorgó la obra en legado testamentario en 1836, ingresando en la institución en 1839 junto con las otras cuatro tablas que, del mismo conjunto posee la Academia (núms. 673, 674, 675, 676). **BPL**

139 | Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828

Escena de Inquisición, 1808-1812

Óleo sobre tabla, 46 x 73 cm [inv. 673] C.468; Tormo, p. 24; Cat. 1929, p. 9; Pérez Sánchez, p. 63; Guía sección A, p. 31

La tabla refleja la postura de Goya ante las inquietudes de la sociedad de su tiempo (como el papel de la Iglesia y la presencia inquisitorial). El Santo Oficio fue abolido por la Constitución de 1812 y restaurado más tarde por Fernando VII, para desaparecer definitivamente en 1820.

El artista pudo conocer a través de la narración de su amigo Moratín el famoso proceso de Logroño, celebrado en el siglo XVII, así como otras causas formadas en su época. En una composición similar a la de *Casa de locos* (672), en el interior de una gran sala abovedada, distribuye las figuras en friso con alternancia de luces y sombras, acentuando las actitudes de abatimiento de los condenados.

Esta obra perteneció a don Manuel García de la Prada, y llegó a la Academia en 1839, junto con las otras cuatro tablas del conjunto (núms. 672, 674, 675, 676), siguiendo las disposiciones de su legado testamentario, de 1836. **BPL**

140 | Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828

Procesión de disciplinantes, 1808-1812

Óleo sobre tabla, 46 x 73 cm [inv. 674] C.474; Tormo, p. 23; Cat. 1929, p. 12; Pérez Sánchez, p. 62; Guía sección A, p. 31

Nuevamente Goya dirige su mirada crítica ante los excesos de la religiosidad popular de su tiempo. Ya una real cédula de 1877 había prohibido las procesiones de disciplinantes y empalados, frecuentes en Europa desde la Baja Edad Media. Pero estas prácticas continuaban años más tarde. En esta tabla, Goya narra una procesión de Semana Santa. Las figuras, dispuestas en friso con una zona central fuertemente iluminada, demuestran las extraordinarias dotes de observación del maestro. Destaca la rápida ejecución, como en las otras tablas, utilizando capas muy finas de color.

En esos años, Goya pinta una tabla con tema parecido (Museo de Buenos Aires), cuya réplica se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid. La tabla, como las otras cuatro del conjunto (núms. 672, 673, 675, 676), llega a la Academia tras el fallecimiento de don Manuel García de la Prada en 1839, en cumplimiento de su legado testamentario otorgado en 1836. **BPL**

141 | Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828

Corrida de toros en un pueblo, 1808-1812

Óleo sobre tabla, 45 x 72 cm [inv. 675] Tormo, p. 24; Cat. 1929, p. 11; Pérez Sánchez, p. 62; Guía sección A, p. 30

Este cuadro refleja la afición taurina de Goya que desde joven frecuentó capeas y corridas en las que él mismo participaba.

Goya describe una modesta corrida de una feria de pueblo, uno de sus temas preferidos que aparece en la serie de óleos sobre hojalata de 1793 dispersa hoy en diversas colecciones. En un ruedo irregular formado por las talanqueras, un picador, un torero y otros hombres a pie intervienen en la lidia. Contrasta la definición con que Goya trata la corrida y a los espectadores del primer término (de forma similar al del lienzo del Metropolitan Museum de Nueva York de asunto parecido) frente a la muchedumbre y las casas del fondo, hechas de manera abocetada, demostrando sus dotes de colorista y dibujante.

La obra forma parte del legado de don Manuel García de la Prada, realizado en 1836, y que ingresa en la Academia a su fallecimiento en 1839, junto con las otras cuatro tablas del conjunto (núms. 672, 673, 674, 676). **BPL**



142 | Francisco de Goya y Lucientes — Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828

El entierro de la sardina, 1808-1812

Óleo sobre tabla, 82 x 60 cm [inv. 676] C.460; Tormo, p. 24; Cat. 1929, p. 10; Pérez Sánchez, p. 62; Guía sección A, p. 29

Es una de las más célebres obras de la pintura de género del maestro. Goya refleja las fiestas que celebraban los madrileños para despedir los carnavales la víspera del miércoles de ceniza, con el que comienza el tiempo de Cuaresma.

Estos festejos tenían lugar al aire libre, a orillas del Manzanares. El entierro de la «salada sardina», que ya se cita en la lucha de Don Carnal y Doña Cuaresma en el *Libro del Buen Amor*, le sirve a Goya para componer una escena en la que la multitud baila y se emborracha. Se significaba así el comienzo de la Cuaresma, en la que se dejaba de comer carne. En consecuencia, a veces, no era una sardina la que se enterraba sino una loncha de tocino.

La escena gira en torno al estandarte de Momo, en el que se percibe una inscripción con la palabra «MORTUS» y un esqueleto que porta una guadaña. Quizá con ello, Goya quería evocar el sentido de la muerte unido a los carnavales. La muchedumbre, con rostros enmascarados, constituye una masa de color y de movimiento, cerrando el espacio en primer término con varias parejas recostadas en el suelo, que crean una distancia entre el espectador y la obra. El tratamiento expresionista permitió a Camón Aznar relacionar la obra con la serie de *Los Disparates* y con las célebres *Pinturas Negras*.

La tabla de cedro que sirve de soporte presenta dos tiras añadidas en la zona superior e inferior que, según señaló el profesor Sánchez Cantón, permiten pensar, dada la costumbre de Goya de aprovechar o reutilizar materiales, que originariamente el soporte fuera la tapa o el fondo de una caja de cigarros puros.

La obra, propiedad de don Manuel García de la Prada (corregidor de la Villa de Madrid y académico, amigo de Moratín y de Goya y gran benefactor de la Academia), legada a la Real Academia en su testamento (1836), entra en la institución en 1839, junto a las otras cuatro obras de gabinete (núms. 672, 673, 674, 675). Son obras que, junto con otras del mismo tipo, fueron realizadas por propia iniciativa y con mayor libertad que las de encargo, como indicaría el propio Goya: «Para ocupar la imaginación me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches». **BPL**

143 | Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828

José Munárriz, 1815

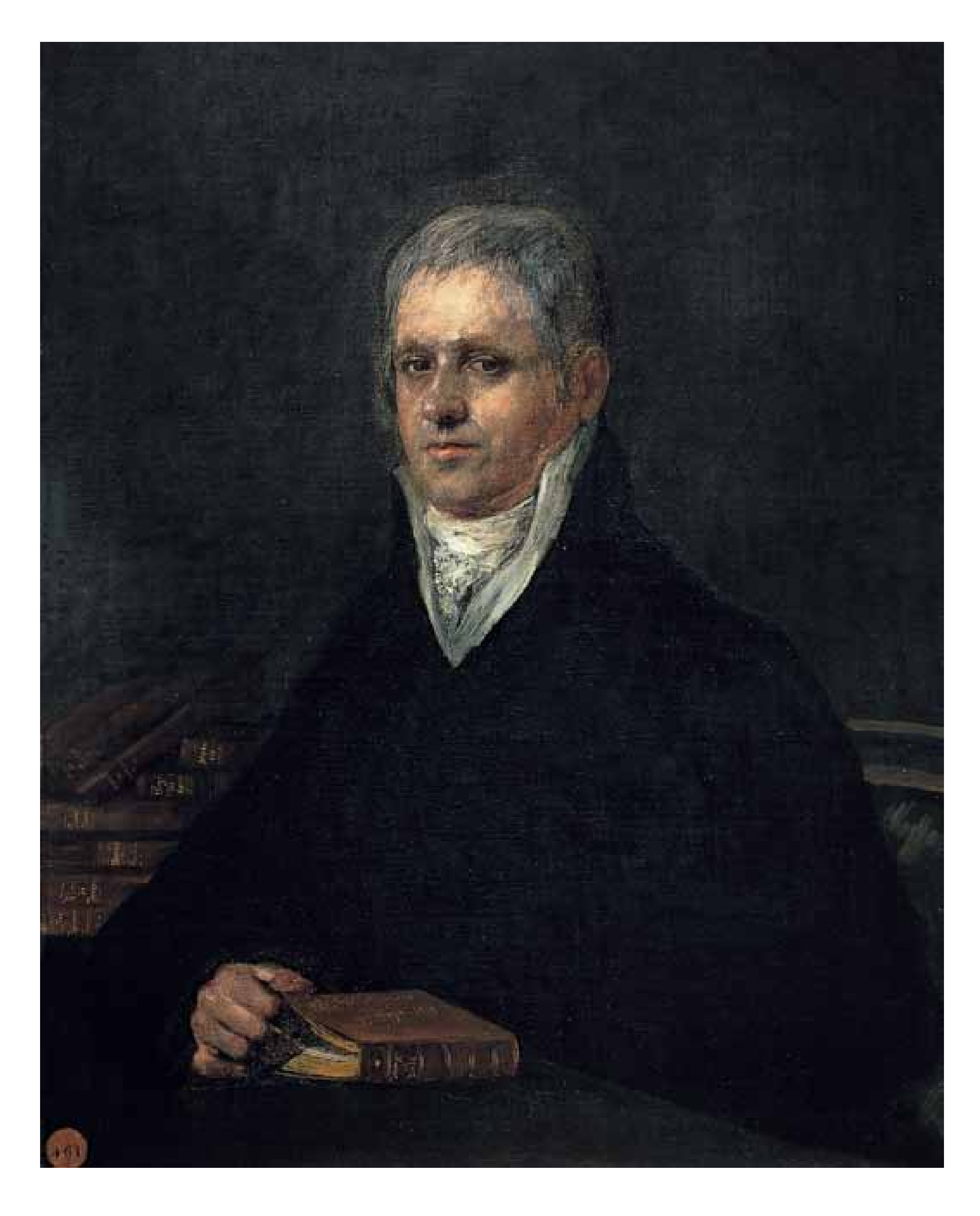
Óleo sobre lienzo, 85 x 64 cm. Firmado en la cubierta del libro: «D. José Munárriz / P. Goya. 1815» [inv. 680] C.464; Tormo, p. 22; Cat. 1929, p. 13; Pérez Sánchez, p. 63; Guía sección A, p. 33

Erudito navarro del siglo XIX, José Munárriz realizó excelentes traducciones de Blair e intervino en el ambiente liberal de la época. Desde 1796 estuvo al servicio de la Compañía de Filipinas. Académico honorario de la Real Academia de Bellas Artes, llegó a ser secretario de la misma entre 1807 y 1815. En esa fecha Goya realiza el retrato que se ha relacionado con el de Ignacio Olmuryan de la Nelson Gallery de Kansas City, de técnica semejante.

Munárriz, representado como un hombre de edad madura, sentado y ligeramente de perfil, entreabre un tomo de las *Obras completas* de Hugo Blair, que incluye las *Lecciones sobre Retórica*

y las Bellas Artes, que había traducido en 1798. Los libros que aparecen en un segundo plano, aluden a su erudición. El rostro, fuertemente iluminado, llama la atención por su modelado con grandes toques grisáceos que revelan la audacia del maestro.

El retrato fue entregado a la Academia en 1831 en cumplimiento del legado testamentario. **BPL**





144 | Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, 1828

Autorretrato, 1815

Óleo sobre tabla, 46 x 51 cm. Firmado a la izquierda: «Goya 1815» [inv. 669] C.399; Tormo, p. 22; Cat. 1929, p. 14; Pérez Sánchez, p. 62; Guía sección A, p. 28

En 1815, Goya pinta dos nuevos autorretratos muy semejantes entre sí. El de la Academia sobre tabla y el del Museo del Prado (núm. 723) en lienzo y de tamaño algo menor, en el que desaparecen ciertas vacilaciones presentes en el de la Academia —rectificaciones en la camisa—, lo que permite suponer que se trata de una segunda versión.

El retrato, concebido sobre un fondo neutro, marca una profunda diagonal concentrando la atención del espectador en el rostro enérgico de Goya, destacando la intensidad de su mirada. La luz difusa que envuelve el rostro, así como la introspección, recuerdan a Rembrandt, que, en

palabras del propio artista, junto a Velázquez y la Naturaleza, fue su maestro. Los tonos oscuros, el toque blanco de la camisa y el estudio psicológico del personaje son los mismos del retrato de Munárriz, también en el Museo (núm. 680). Se ha identificado este autorretrato con el que se menciona en 1828 en el inventario de Brugada.

La tabla llega a la Academia en 1829 por donación del hijo de Goya, Javier, momento en que se le abona el último pago reclamado por la ejecución del *Retrato ecuestre de Fernando VII* (núm. 679). **BPL**

145 | Antonio Carnicero

Salamanca, 1748 – Madrid, 1814

Vista de la erupción del Vesubio

Óleo sobre lienzo, 114 x 185 cm. Firmado al pie del cuadro en inscripción: «Erupción del Monte Vesubio el 14 de mayo de 1771. Vista tomada por Volayre y pintado por don Ant Carnicero» [inv. 1.399] Piquero López, 1999, p. 175

Antonio Carnicero fue hijo del escultor Alejandro Carnicero. Huérfano desde muy niño, ayudado por sus dos hermanos Gregorio e Isidro, también artistas, ingresa en la Real Academia a los diez años de edad. Al obtener su hermano Isidro una pensión para Roma se traslada en 1760 a aquella ciudad a expensas de su hermano, asistiendo a las mismas clases que los pensionados. Al regresar a Madrid, en 1766, se incorpora de nuevo a la Academia, donde Isidro era ya profesor.

El tema elegido para este lienzo es un asunto preferido por los pintores y grabadores desde el Renacimiento. Especialmente atractivo para los españoles, teniendo en cuenta que el rey de España y el de Nápoles eran hermanos.

En esta obra, Carnicero, tomando como punto de partida una composición de su antiguo amigo Volaire, hoy en el Museo de Capodimonte de Nápoles, circunstancia que hace constar en una inscripción junto al arbusto situado en el primer término a la izquierda, realiza uno de los lienzos



más pensados de su producción; mostrando su talento colorista, logra reflejar el espectáculo del volcán en plena actividad.

La escena iluminada por la luz de la luna, con una gama fría de grises y plateados, tiene su contrapunto en la excelente interpretación del fuego, en donde predominan los rojos y amarillos anaranjados de la lava ardiendo que cubre las laderas del volcán. Llaman la atención las figuras minúsculas que se recortan a contraluz y que potencian el carácter expresivo de la escena.

El cuadro fue adquirido en 1997, con cargo a los fondos de la Herencia Guitarte y con la ayuda del Ministerio de Educación y Cultura. BPL

146 | Carlos Espinosa y Moya (copia de A. R. Mengs)

Alicante, 1758 – después de 1818

Autorretrato de Mengs

Óleo sobre lienzo, 99 x 77 cm. En el reverso: «Retrato de Dn Ant.o Rafael / Mengs qe hizo pr sí mismo. / Copió Carlos Espinosa.» [inv. 540] Tormo, p. 119; Cat. 1929, p. 81; Pérez Sánchez, p. 52; Guía sección B, p. 185

En la obra del pintor alemán es una constante el autorretrato, y en todos se reconoce su inteligente mirada: desde el precocísimo dibujo hecho con doce años de edad hasta los últimos, que acusan una salud decaída y un cierto desencanto. El original del lienzo de la Academia lo firmó Mengs en Florencia en 1773, con destino a la «Galería de autorretratos» que se estaba reuniendo por orden del gran duque de Toscana. Hoy se conserva en los Uffizi, Florencia. De todos los autorretratos de Mengs fue éste el más reproducido: existen unas cuarenta copias, algunas no hechas directamente del original sino utilizando una estampa grabada, pues del cuadro mismo se sacaron no menos de doce distintas. Todo esto nos da la medida del extraordinario prestigio que había alcanzado Mengs en Europa. Aparece la figura de medio cuerpo, mirando al espectador. Su mano derecha, que descansa sobre una carpeta, sostiene un pizarrín de dibujo.



Más allá de los rasgos físicos, el pintor transmite la conciencia de su valía personal y la nobleza de su arte, no mediante accesorios postizos de gentilhombre sino con los instrumentos del oficio y con el gesto oratorio de la mano izquierda. Espinosa fue discípulo de Mengs y pensionado en Italia, desde donde envió esta obra en 1784. Los envíos de los pensionados se expusieron durante quince días y nos muestran, como observa Bédat, la asombrosa influencia que Mengs (que había fallecido en 1779) seguía ejerciendo en la Academia de San Fernando. MGA



147 | Giuseppe Perovani

Venecia, h. 1765 – México, 1835

Retrato de George Washington, 1796

Óleo sobre lienzo, 220 x 145 cm. Firmado y fechado: «JOSEPH PEROVANI ITALUS / IN PHILADELPHIA FECIT / MDCCXCVI» [inv. 693]
R.129; Tormo, p. 118; Cat. 1929, p. 89; Pérez Sánchez, p. 64; Guía sección B, p. 202; Rose 1998, p. 5 *passim*.

Puente entre los siglos XVIII y XIX, el veneciano Perovani, dedicado inicialmente al comercio del arte, se traslada a Roma, donde estudia con Pompeo Batoni. En 1795 pasa a América y se establece en Filadelfia, capital de la joven República. Allí entra en contacto con el diplomático español Josef de Jáudenes y ejecuta una decoración al fresco en su casa. Jáudenes había llegado en 1784, con veinte años de edad, en la misión encabezada por Diego de Gardoqui; y cuando éste parte a España queda Jáudenes como encargado de negocios (1789), siendo luego recibido en audiencia por Washington (1791). Su principal labor diplomática es la negociación que culmina con el *Tratado*

de amistad, límites y navegación, ajustado y concluido entre el rey de España y los Estados Unidos de América (1795). También llamado *Tratado de San Lorenzo*, fue firmado en El Escorial por Manuel Godoy y Thomas Pinckney, enviado extraordinario del presidente americano.

Viendo cercano el fin de su misión, Jáudenes desea regalar a Godoy un retrato del presidente por Gilbert Stuart, quien ya había hecho los de él mismo y su joven esposa, Matilda Stoughton de Jáudenes (1794). A comienzos de 1796, viendo las muchas ocupaciones de Stuart, el español hace su encargo a Perovani. No es verosímil que Washington haya posado para un desconocido; Perovani utiliza probablemente un retrato de busto (1795), obra de Charles W. Peale, para la cabeza. La figura del presidente, el mobiliario y el esquema de conjunto siguen al propio Stuart en su retrato "Lansdowne", cuya primera versión se inicia en abril de 1796 (Museo de Filadelfia). Además Perovani introduce el plano de Pierre L'Enfant para la futura capital, colocado sobre la mesa, y el Tratado de San Lorenzo, al cual hace también alusión la vista del Mississippi al fondo con un buque en el que ondea la bandera de los Estados Unidos.

Por último, se ha señalado en este cuadro la abundancia de símbolos masónicos. En 1752, con veinte años, el futuro presidente ingresó en una logia de su Virginia natal. Tres estrellas de cinco puntas decoran la mesa; junto a Washington aparecen la Prudencia y la Justicia (preceptos masónicos) sobre un pedestal, en cuyo frente está la paloma de la paz, emblema personal del presidente. Incluso el escudo de la nación tiene origen masónico: el águila representa el espíritu, y las flechas y laurel que sujeta simbolizan respectivamente la guerra y la paz.

Jáudenes partió a España el 24 de julio de 1796, llevándose el lienzo recién concluido; hubo de ofrecerlo poco después a Godoy. En enero de 1808 Quilliet incluye el cuadro al inventariar la enorme colección del favorito (más de mil pinturas), que le fue confiscada tras su derrocamiento en marzo del mismo año. En 1816 se envía a la Academia con otras doscientas obras de dicha colección. Con tales avatares históricos, este espléndido retrato pasó desapercibido hasta fechas recientes para los historiadores y estudiosos de EE.UU. **MGA**

148 | Zacarías González Velázquez

Madrid, 1763 – 1834

Autorretrato

Óleo sobre lienzo, 64 x 52 cm [inv. 704] Pérez Sánchez, p. 65; Guía sección B, p. 225

El artista, hijo de Antonio González Velázquez y académico desde 1790, es nombrado pintor de cámara por Carlos IV en julio de 1802, y en septiembre de ese año expone su autorretrato en la Academia. Tal vez sea este cuadro, pues aparece más joven que en el del Museo del Prado, de hacia 1810-1813. El dominio de la luz y la precisión de la factura demuestran su excelente oficio y su conocimiento del arte neoclásico francés, a pesar de que nunca ha salido de España. Con levita oscura y el cabello en cortos mechones sobre la frente, a la moda de la época, gira el rostro hacia el espectador y sostiene en la mano un carboncillo.

Fue donado en 1884 por don Robustiano Boada, yerno del autor. **MGA**





149 | José Ginés

Polop, Alicante, 1778 – Madrid, 1823

Mujeres desesperadas con sus hijos muertos, 1789-1794

Barro cocido policromado, 56 x 75 x 55 cm [inv. E-178] Azcue Brea, 1986, p. 281; Guía Sección B, p. 77; Azcue Brea, 1994, p. 329

Coetáneo de otros artistas neoclásicos de renombre, como José Álvarez Cubero, Ginés cursa sus primeros estudios en la Academia de San Carlos de Valencia. Pasa después a la de San Fernando, donde obtiene sendos premios en los años 1784 y 1787. En 1794 es nombrado escultor de cámara honorario y en 1816 primer escultor de cámara; académico de mérito en 1814, teniente director de Escultura en 1815 y director de la sección en 1817.

Este magnífico grupo pertenece al ciclo de la *Degollación de los Inocentes*, realizado por José Ginés, entre 1789 y 1794, por encargo de Carlos IV cuando todavía era Príncipe de Asturias. Fue concebido como complemento al conjunto del *Nacimiento del Príncipe*, iniciado por José Esteve Bonet. El monumental belén, compuesto por 5.950 figuras, podía ser contemplado desde «la víspera de Nochebuena hasta la fiesta de la Candelaria» en una dependencia situada debajo de la capilla del Palacio Real.

Testimonio excepcional de la escultura polícroma en terracota, la serie ejecutada por Ginés enlaza la tradición barroca —reflejando el mundo de la imaginería presente en sus años de formación— con un incipiente neoclasicismo que lentamente va impregnando la actividad escultórica, tanto en la Academia como en la corte.

En esta y en otras piezas del conjunto de la *Degollación*, que por fortuna se conservan en el museo provenientes del secuestro de los bienes del infante Carlos María Isidro, queda patente el dominio del modelado, la imaginación y gran capacidad expresiva del escultor alicantino, cuyo talento y destreza técnica permiten conseguir soluciones magistrales en la variedad de gestos y contorsionadas actitudes de los personajes.

La magnitud de la empresa obligó al artista a contar con la colaboración, en algunos casos, de Francisco Bellver y Llop y José Esteve Bonet. ACG



Cabeza de Apolo

Mármol, 62 x 32 cm, base circular de 22 cm [inv. E-595]

Thorvaldsen o Thorwaldsen es el primer artista danés aclamado internacionalmente. Estudia en la Academia de Copenhague y es pensionado para ir a Roma, ciudad en la que va a transcurrir casi toda su vida. La belleza de la escultura clásica enardece al joven danés, quien considera la fecha de su llegada como su «cumpleaños romano» (1797). Casi todas las mejores obras de Thorvaldsen son reinterpretaciones de la Antigüedad clásica. El joven escultor apenas lleva un año en Roma cuando los franceses se apoderan de centenares de obras maestras —el *Laoconte* y el *Apolo Belvedere* entre otras— que trasladan a París con destino al Musée Napoléon en el Louvre. Winckelmann consideraba el *Apolo* como la quintaesencia del ideal estético.

El expolio se consuma pese a la indignación de Quatremère de Quincy y muchos otros personajes prominentes. El célebre escultor Canova se niega a trabajar para los franceses, abandona Roma y regresa sólo tras la caída de la efímera República Tiberina: es entonces cuando ejecuta el *Perseo* (1801). Pío VII nombra a Canova inspector general de Bellas Artes y adquiere el *Perseo* por la fabulosa suma de tres mil cequíes, ordenando que se coloque sobre el pedestal del mismísimo *Apolo de Belvedere* ausente. La admiración hacia el *Perseo* no impide algunas objeciones: las más vivas proceden de la colonia nórdica en Roma, con miembros prestigiosos como el filósofo y crítico de arte Karl Ludwig Fernow. Para Fernow, el *Perseo* es prueba evidente del insuperable talento de Canova; pero añade que este talento se expresa en la gracia de las Venus o los efebos, asuntos eróticos y amables, y no es adecuado para el «género heroico». Como oponente de Canova, Fernow y su círculo patrocinan al joven y brillante Thorvaldsen en el que ven un «Fidias nórdico», único rival posible de Canova, «Praxíteles del Sur».

El danés recoge el desafío con una estatua «heroica»: el *Jasón* (Copenhague, Thorvaldsens Museum), aclamado por el grupo nórdico como la encarnación perfecta del vigor varonil frente a la «gracia» del *Perseo*. El *Jasón* consagra a Thorvaldsen, que inicia una de las más espectaculares carreras artísticas del siglo XIX. Cuando viaja por primera vez a su Copenhague natal, en 1819, va pasando por Berlín, Varsovia y Viena como en una marcha triunfal. En 1838, su vuelta definitiva es celebrada como un acontecimiento nacional. Dedica gran parte de su fortuna a dotar un museo en Copenhague (comenzado en 1839) destinado a albergar sus colecciones artísticas y los modelos para todas sus esculturas, y en él será enterrado por deseo propio.

La pureza del mármol y la calidad de ejecución de esta obra son excepcionales. Probablemente estamos ante el «busto colosal de *Apolo*» que compró el diplomático y coleccionista español don Leopoldo de Cueto en la subasta organizada por el Museo Thorvaldsen en 1849.

Fue adquirido con cargo a la herencia Guilarte. MGA





151 | José Aparicio Inglada

Alicante, 1770 – Madrid, 1838

Godoy presentando la Paz a Carlos IV, 1796

Óleo sobre lienzo, 128 x 168 cm. Firmado detrás: «Josef Aparicio / f. año 1796» [inv. 321] C. 693; Pérez Sánchez, p. 35

Aparicio ingresa como alumno en la Academia de San Fernando a los veintitrés años, edad relativamente tardía. En 1799 es pensionado para estudiar en París y admitido en el taller del célebre David. En 1805 el Gobierno francés le otorga una medalla de oro; dos años más tarde pasa a Italia, también como pensionado. En 1815 regresa a España y es nombrado pintor de cámara de Fernando VII. Votado académico de honor de San Fernando en 1817, continúa al servicio del monarca y desde 1822 disfruta de vivienda en el Buen Retiro. Tras la muerte del rey en 1833, Aparicio es visto como no adicto a la reina gobernadora y ello le acarrea sinsabores en la etapa final de su vida.

Con esta obra el joven pintor obtiene el primer premio de 1796 en el concurso de la Academia. El tema de ese año era el tratado de paz con Francia firmado en la ciudad suiza de Basilea en 1795. Manuel Godoy, artífice del tratado que le valió el título de Príncipe de la Paz, ostenta el Toisón y el manto de la orden de Carlos III. Presenta la Paz, con una rama de olivo en la mano, al rey Carlos IV. A la izquierda Mercurio, representando al diplomático don Domingo de Yriarte, lleva la noticia a los ejércitos españoles y franceses. **MGA**

Atalía y Joás, 1804

Óleo sobre lienzo, 270 x 230 cm. Firmado abajo a la izquierda: «J. APARICIO / (Hispanus faciebat Parisiis 1804)» [inv. 384] R.15; C.288; Pérez Sánchez, p. 40

Este relato de la Biblia, que recoge más tarde Flavio Josefo en sus *Antigüedades judías*, se sitúa en el siglo IX a.C. Atalía, mujer de Joram, rey de Judá, ordena asesinar a todos los miembros de la familia para reinar ella tras la muerte de su hijo Ocozías. Pero Joás, hijo de Ocozías, es subrepticiamente salvado y vive oculto hasta cumplir los siete años, edad en que le proclaman nuevo rey de Judá y ejecutan a Atalía (Reyes II, 11, 1-16; y Crónicas II, 22-23). En este lienzo de gran formato Aparicio demuestra un pleno dominio de la pintura de historia y la asimilación de los maestros neoclásicos franceses.

La obra fue expuesta en el Salón parisino de 1804 y remitida luego a la Academia como envío de pensionado. MGA





153 | Vicente López Portaña

Valencia, 1772 – Madrid, 1850

Los Reyes Católicos recibiendo la embajada del rey de Fez, 1790

Óleo sobre lienzo, 124 x 168 cm [inv. 730] Tormo, p. 55; Cat. 1929, p. 120; Pérez Sánchez, p. 67

Vicente López es el pintor más representativo de la corte española en el primer tercio del siglo XIX. Retratista de prodigiosa técnica, desarrolla también su actividad como pintor religioso, decorador y dibujante. En su ciudad natal inicia su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos; en la de San Fernando es discípulo de Maella y Bayeu, coincidiendo con Goya; regresa a Valencia y llega a ser director de la Real Academia de San Carlos. Nombrado por Fernando VII su primer pintor de cámara en 1815, en la Real Academia de San Fernando es académico de mérito desde 1814 y luego director general (1817), a la vez que director de pintura con carácter vitalicio, si bien renuncia a este último cargo en 1822, quedando como director honorario. Por su parte, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos le hace en 1818 académico de honor, distinción que hasta entonces sólo se había concedido a Mengs.

Con dieciocho años de edad y todavía alumno de la Academia, el joven artista presenta este lienzo al concurso anual de 1790, cuyo tema fue: «Los Reyes Católicos [...] reciben a los Embaxadores que el Rey de Fez envía con un rico presente de caballos, jaeces, telas y otras cosas para solicitar su

amistad y buena correspondencia...». Ciertas incoherencias, como la arquitectura clasicista o las vestimentas de época indecisa e ingenua fantasía, no empañan lo vistoso de la escena, la agilidad del dibujo, el espacio bien resuelto y enmarcado con figuras de espaldas en *repoussoir*, y sobre todo la factura brillante y el jugoso colorido. La obra del joven valenciano, muy superior a las de sus compañeros, mereció 21 de los 23 votos y la medalla de oro de tres onzas. Se conserva un boceto al óleo en el Museo de Bellas Artes de Valencia (núm. 623) y otro muy rápido, a lápiz, en Madrid, en la Biblioteca Nacional (núm. 2.055). MGA

154 | Vicente López Portaña

Valencia, 1772 – Madrid, 1850

Retrato del infante don Carlos María Isidro, 1814

Óleo sobre lienzo, 101 x 75 cm [inv. 727] R.468; C.106 Tormo, p. 57; Cat. 1929, p. 118; Pérez Sánchez, p. 67; Guía sección B, p. 229

Don Carlos, nacido en 1788, pasó los años del exilio en Valençay junto a su hermano Fernando VII, destronado por Napoleón. De regreso a España, contrajo matrimonio con María Francisca de Braganza en 1816. Con la ausencia de un heredero varón para la Corona y el descontento de algunos sectores políticos, fue creciendo el número de partidarios de don Carlos, quien no reconoció a su sobrina Isabel II y se proclamó legítimo rey como Carlos V en el *Manifiesto de Abrantes* (1833), estallando a continuación la primera guerra carlista. Al término de ésta el infante hubo de exilarse en Francia, donde murió en 1855.



Una antigua atribución a Esteve se ha descartado definitivamente al publicar José Luis Díez el catálogo de la obra de Vicente López, demostrando con documentos la autoría de este cuadro. Cuando Fernando VII pasa por Valencia a su vuelta del exilio, López ejecuta dos retratos, uno del rey y otro de su hermano, mencionados en una carta de agosto de 1814: «El retrato de S.M. está concluido, y quedo trabajando en el del

Sr. Infante don Carlos». El pintor presenta ambos a la Academia de San Fernando en diciembre de 1814 y es elegido académico de mérito. El retrato del monarca pasa a las colecciones reales y luego al Museo del Prado (núm. 7.114), mientras el otro queda en la Academia, sin duda por ser don Carlos desde 1815 «Jefe general» de la institución. El infante viste uniforme de capitán general, ostenta la insignia del Toisón y la gran cruz y banda de Carlos III. En la mano izquierda sostiene una carabina como jefe supremo del cuerpo de Carabineros Reales, por nombramiento del rey en ese año de 1814. Tanto de este retrato como del de Fernando VII ya aludido existen grabados en la Biblioteca Nacional y en el Museo Municipal de Madrid. **MGA**

155 | Vicente López Portaña

Valencia, 1772 – Madrid, 1850

Retrato de don Carlos María Isidro de Borbón, h. 1823

Óleo sobre lienzo, 126 x 97 cm [inv. 739] R.78; C.346; Tormo, p. 55; Cat. 1929, p. 121; Pérez Sánchez, p. 67; Guía sección A, p. 64

Hermano de Fernando VII, Carlos María Isidro de Borbón nace en 1788, cuando aún no se había publicado ni sancionado el *Auto,* acordado en 1713 por Felipe V, según el cual se excluía la rama femenina de la sucesión al trono. Al volver la tradición de las partidas con Fernando VII, en la *Pragmática sanción* queda eliminado de la sucesión al trono, pasando éste a Isabel, hija de la reina María Cristina. Hecho que determinará el arranque de la guerra carlista. Académico de honor y de mérito por la Pintura y consiliario de la Real Academia, fue nombrado en 1815, jefe principal de la Academia. Durante su mandato se enriquece el museo con pinturas del Palacio Real, se incorporan obras procedentes del secuestro de Godoy, y se potencian todos los aspectos relativos a la enseñanza.

El infante aparece aquí en un magnífico retrato realizado por Vicente López, pintor de cámara del rey, académico de mérito, director de Pintura, director general y director honorario de la Real Academia. Vicente López fue sin duda uno de los artistas más representativos y fecundos de la época. Iniciada su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en la Real Academia fue discípulo de Maella y Bayeu, coincidiendo con Goya. Retrata al infante delante de un sofá, en traje de capitán general, destacando los rasgos suaves de manos y rostro, con la banda de Carlos III, el Toisón y medallas en el pecho, entre ellas la Cruz laureada de San Fernando y la Gran Cruz de Carlos III.

El lienzo ingresa en la Academia, procedente de la donación de don Manuel Fernández Varela, en 1833. **BPL**





156 | Vicente López Portaña

Valencia, 1772 – Madrid, 1850

Retrato de doña Isabel de Braganza, reina de España, h. 1820

Óleo sobre lienzo, 126 x 97 cm [inv. 735] R.78; C.346; Tormo, p. 56; Cat. 1929, p. 120; Pérez Sánchez, p. 67

María Isabel de Braganza (1797-1818), hija de Juan VI de Portugal y de Carlota Joaquina de Borbón, se casa con Fernando VII el 28 de septiembre de 1816. En agosto siguiente da a luz una niña, la infanta María Isabel Luisa, que vive pocos meses. La joven reina, además de pintora aficionada bajo la dirección del propio Vicente López, es académica de honor de San Fernando. Fallece en diciembre de 1818 sin ver inaugurado el Museo Real de Pinturas como era su deseo. Más tarde el rey, ya casado en terceras nupcias con María Amalia de Sajonia, encarga a Vicente López sendos retratos de la reina difunta para las tres Academias de Bellas Artes: San Fernando, San Carlos y San Luis. Se conservan los dos primeros, réplicas del que López había realizado en vida de la soberana (hoy en el Museo del Prado, núm. 869), efigie muy difundida, junto a la del rey, mediante los grabados de Rafael Esteve para la *Guía de Forasteros*. Isabel de Braganza es considerada la reina fundadora del Museo del Prado y como tal aparece en el retrato póstumo encargado a Bernardo López Piquer (Museo del Prado, núm. 863). **MGA**

María Francisca de Braganza, infanta de España y Portugal, h. 1823

Óleo sobre lienzo, 126 x 97 cm [inv. 743] R.79; C.343; Tormo, p. 55; Cat. 1929, p. 126; Pérez Sánchez. p. 68; Guía sección A, p. 64

Vicente López dispone a la infanta portuguesa, de más de medio cuerpo, con rica indumentaria de la época, algo recargada, al gusto de María Francisca. Su rico vestido azul y blanco sembrado de abejas doradas, se adorna con un magnífico collar de perlas, lleva un tocado con plumas y diadema de perlas y brillantes. Sobre la chimenea destaca, a la izquierda, un lujoso fanal con aves tropicales disecadas, que refuerza la nota colorista y exótica del retrato, y del que el pintor realizó un dibujo previo (Madrid, Biblioteca Nacional). La infanta María Francisca, hija de Juan VI de Portugal y de Carlota Joaquina, y esposa de Carlos María Isidro, muere en 1834.

El lienzo ingresa en la Academia como donación de don Manuel Fernández Varela, uno de los grandes benefactores de la institución, junto con los retratos del rey y de la reina de las Dos Sicilias (núms. 728 y 732). **BPL**





158 | Vicente López Portaña

Valencia, 1772 – Madrid, 1850

Retrato de don Manuel González Salmón, h. 1826

Óleo sobre lienzo, 105 x 84 cm. Firmado: «Vte. Lopez ft.» [inv. 742] R.349; Tormo, p. 54; Cat. 1929, p. 122; Pérez Sánchez, p. 68

Don Manuel González Salmón (1778-1832), secretario de Estado de Carlos IV en la corte de San Petersburgo, fue ministro de Estado en 1819 y de nuevo de 1826 hasta su muerte. Esta fecha de 1826 es la que propone el profesor José Luis Díez para este lienzo, pues el retratado lleva el uniforme del cargo y aparenta unos cuarenta y ocho años. Ostenta la gran cruz y banda de Carlos III, así como las de Cristo (portuguesa) y San Genaro (napolitana), y al cuello lleva la cruz de la orden rusa de Santa Ana.

El cuadro fue donado a la Academia por doña María Pilar Onís, viuda del retratado, en 1844. **BPL**

159 | Vicente López Portaña

Valencia, 1772 – Madrid, 1850

Retrato de don Manuel Fernández Varela, 1829

Óleo sobre lienzo, 128 x 94 cm. Firmado: «Vte. Lopez ft. 1829» [inv. 741] R.34; C.317; Tormo, p. 56; Cat. 1929, p. 20; Pérez Sánchez, p. 68

Este es un retrato que puede contarse entre los mejores en la fecunda carrera del pintor; fue difundido por copias y litografías, dada la relevancia del personaje.

El canónigo don Manuel Fernández Varela (1772-1834), doctor en Teología por la Universidad de Santiago, fue correspondiente de la Real de la Historia desde 1802. En la Guerra de la Independencia impidió el saqueo de la catedral de Oviedo. Fernando VII le nombró en 1824 comisario general de Cruzada, y en 1827 le otorgó la gran cruz de Carlos III que ostenta en este lienzo. Persona muy influyente en la política y las artes, costeó la estatua de Cervantes situada en la plaza de las Cortes. El compositor Rossini le dedicó su *Stabat Mater*, obra estrenada en Madrid el Viernes Santo de 1832. En la Academia fue viceprotector, y a Vicente López le encargó varios retratos reales que en 1833 donaría, junto con éste, al museo. **MGA**



Retrato de don Isidro González Velázquez, h. 1830

Óleo sobre lienzo, 117 x 86 cm [inv. 729] C.323; Tormo, p. 51; Cat. 1929, p. 129, Pérez Sánchez, p. 67; Guía sección A, p. 66

Hijo segundo del pintor Antonio González Velázquez, es uno de los arquitectos más importantes de la época, además de dibujante y grabador. Formado en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid con Juan de Villanueva, obtuvo premios, así como una pensión extraordinaria que le permitiría viajar por Italia, Francia y Grecia estudiando el mundo clásico. Finalmente, en 1825 obtiene el nombramiento de director general de la Real Academia.

Delante de su mesa de trabajo, donde reposan los planos y el compás, representado de más de medio cuerpo, fiel a la costumbre de Vicente López, viste uniforme de gala, con levita negra y chaleco rojo con entorchados de plata. El carácter realista del retrato evidencia la condición de dibujante del pintor, sin menoscabo del color del que se hace un tratamiento brillante, especialmente en los rojos aterciopelados de los puños y la escarapela. El rostro, con un empastado de calidades nacaradas, revela una búsqueda psicológica en el retrato.

El cuadro ingresa en la Academia por donación de la viuda del retratado, doña Teresa Jiménez, en 1864. **BPL**



Retrato del rey de las Dos Sicilias, 1829

Óleo sobre lienzo, 112 x 80 cm [inv. 728] R.314; C.247; Tormo, p. 53; Cat. 1929, p. 126; Pérez Sánchez, p. 67; Guía sección A, p. 63

Don Francisco de Borbón, rey de las Dos Sicilias, casó en 1802 con la infanta María Isabel, hija de Carlos IV y María Luisa de Parma.

El retrato, pareja del de su esposa, la reina de las Dos Sicilias, también en la Academia (núm. 732), es una réplica del encargo hecho por los monarcas sicilianos con intención, habida cuenta de la habilidad del maestro Vicente López, de perpetuar su memoria, con motivo de la boda de su hija María Cristina con el rey Fernando VII. Precisamente el matrimonio posó para el pintor en su visita a Madrid para las bodas reales. Otra réplica fue enviada por el artista a la corte de los monarcas sicilianos en Nápoles.

Don Francisco de Borbón viste uniforme sobre el que destacan los collares de las órdenes del Toisón y de San Genaro de Nápoles. Con sable en la mano izquierda y bastón de mando en la derecha, frente a la actitud regia de su esposa, presenta un rostro más amable, venciendo por la edad su torso hacia delante.



El retrato realizado para el comisario de Cruzada, Fernández Varela, llega a la Academia, junto con el de su esposa, a través de la donación de don Manuel Fernández Varela, en 1833.

Vicente López es el pintor más representativo de la corte española durante el primer tercio del siglo XIX. Retratista de prodigiosa técnica, desarrolló también su actividad como pintor religioso, decorador y dibujante. **BPL**



162 | Vicente López Portaña

Valencia, 1772 – Madrid, 1850

Retrato de la reina de las Dos Sicilias, 1829

Óleo sobre lienzo, 111 x 80 cm [inv. 732] R.310; C.344; Tormo, p. 51; Cat. 1929, p. 128; Pérez Sánchez, p. 67; Guía sección A, p. 63

Hija de Carlos IV y de María Luisa de Parma, madre de la reina María Cristina, casó con el rey de las Dos Sicilias.

El retrato, pareja del de su esposo (núm. 728), presenta a la soberana de tres cuartos, en actitud erguida, vestida de terciopelo oscuro con adornos de blonda, con la banda de la Orden de Carlos III. Tiene un perfecto acabado de las joyas y vestido, respondiendo al sentido realista y a la detallada ejecución del artista. La reina, en su indumentaria ofrece un estudio de la moda de la época. El tocado a modo de turbante se adorna con una diadema de perlas y brillantes, muy del gusto de la soberana.

El retrato realizado para el comisario de Cruzada, Fernández Varela, llega a la Academia junto con el de su esposo, a través de la donación de don Manuel Fernández Varela, en 1833. **BPL**



163 | Vicente López Portaña

Valencia, 1772 – Madrid, 1850

Fernando VII, 1830

Óleo sobre lienzo, 95,5 x 69,5 cm [inv. 1469] Firmado y fechado: "V.te Lopez f.t 1830".

Fernando VII y María Cristina de Borbón se casaron en Aranjuez 11 diciembre de 1829. A comienzos de 1830, Vicente López ya está trabajando en un retrato "del Rey N.S. (q. D. g.) en traje de paysano". Es la primera vez que el rey ha posado con una sencilla levita, indicio del carácter privado del encargo, probablemente como obsequio para su joven esposa. Dicho retrato, hoy conservado en el Palacio Real, forma pareja con el de la reina (Museo del Prado P-00865). El ejemplar de la Academia es réplica totalmente autógrafa, de gran calidad e intensa observación psicológica. Respecto de la primera versión hay algunas variantes: se suprime la mano apoyada sobre unos documentos, el chaleco es amarillo en vez de negro, y el monarca no luce la banda de Carlos III sino sólo la gran cruz de esta Orden, junto a la de Isabel la Católica, además del Toisón. Se conocen además varias versiones con intervención de taller: la difusión del retrato vino a subrayar el cambio de costumbres introducido por la joven reina, y continuó con otros en el mismo gusto burgués encargados a Luis de la Cruz y Francisco Lacoma.

Adquirido en Caylus con la Herencia Guitarte en 2007. BPL

164 | Vicente López Portaña

Valencia, 1772 – 1850

Retrato del marqués de Castelldosríus, 1841

Óleo sobre lienzo, 104 x 85 cm. Firmado: «Vte. Lopez Ft. 1841» [inv. 738] C.380; Pérez Sánchez, p. 67; Guía sección B, p. 233

Don Francisco Javier de Oms y Santa Pau (1767-1842) ingresó a los dieciocho años en el regimiento de Montesa. Durante la Guerra de la Independencia tomó parte en el sitio de Tarragona, siendo hecho prisionero y trasladado a Francia. Acabada la guerra, sirvió con el general Castaños en la campaña del Rosellón. Más tarde, por haber combatido a los *Cien mil hijos de San Luis*, fue encarcelado y despojado de sus honores, que no recuperó hasta 1833 con la muerte de Fernando VII.

Con uniforme de teniente general de Artillería, el retratado ostenta las grandes cruces y bandas de Carlos III, Isabel la Católica y la militar de San Hermenegildo. El museo de la Academia conserva un busto en bronce del marqués, obra de Francisco Pérez del Valle (E-218).

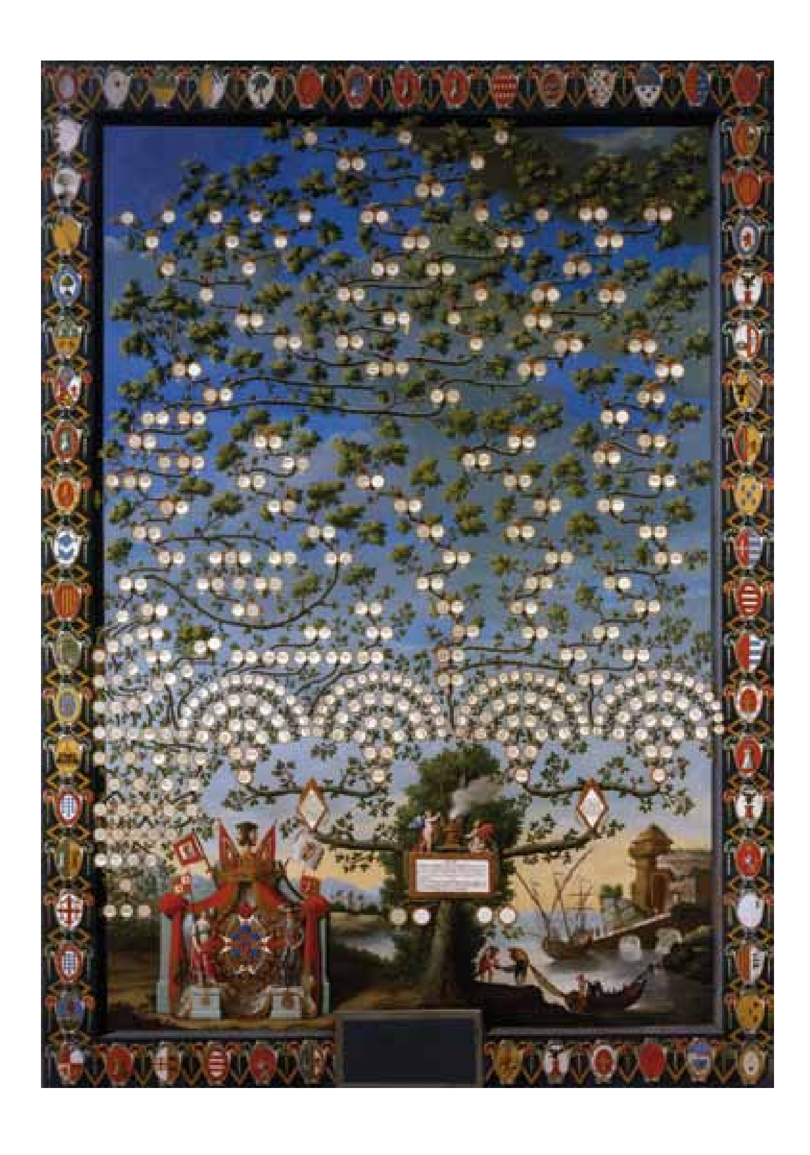
El cuadro fue donado por la marquesa viuda en 1863. BPL



Árbol genealógico de Manuel Godoy 1804

Óleo sobre lienzo, 327 x 233 cm [inv. 1348]. Firmado y fechado a la derecha de la cartela: "Cayetano Rodriguez lo Pinto y Escribio Año de 1804".

Godoy procedía de una familia hidalga de Extremadura, pero los aduladores le encumbraron sin recato, produciendo irritación en la vieja nobleza. Ya en 1800 el embajador francés escribe a Talleyrand, irónicamente: "Los genealogistas han probado, claro como el día, que los Godoy



tienen estrecho parentesco con las Casas de Estuardo y de Baviera y que descienden de los reyes de Portugal.” [Cf. Isadora Rose 1983, II, p. 569].

Pocos años después, Cayetano Rodríguez, (miniaturista y litógrafo, más tarde colaborador de José de Madrazo en el Real Establecimiento Litográfico), firma esta enorme genealogía encargo sin duda del propio Godoy. El lienzo ya restaurado se expone por primera vez en 2011: recoge parentescos ciertos y otros imaginarios. Una cartela, sobre la cual dos amorcillos queman el incienso adulador, reza: “Ex.mo S.or / D. Manuel de Godoy, Principe de la Paz &.a Grande de España / de 1.a Clase Caballero de las Insignes Ordenes que demuestra su / Escudo: Consejero de Estado, Gentil Hombre de Camara con / Exercicio: Generalismo (sic) de Mar y Tierra: Coronel General de Suizos. &.a &.a”. Los padres del favorito son “D.n Josef de Godoy y Rios” y “D.ª Antonia Albarez de Faria Sanchez de Sarzosa”: partiendo de estos cuatro apellidos, la genealogía llega a extremos delirantes, remontando hasta “D. Fernan Gonzalez, Conde Soberano de Castilla”, “Rey D. Sancho 2.º de Navarra”, “Rey D. Fernando el Magno de Castilla y Reyna de Leon D.ª Sancha”, “Rey D. Alonso III de Portugal” y “Rey D. Alonso nono de Leon”, entre otros. El escudo heráldico ostenta la cruz de Cristo, la de Santiago, la de San Juan de Jerusalén (Malta) y se adorna con los collares del Toisón y de Carlos III. La corona de príncipe lleva encima el doble perfil del dios Jano, por concesión especial de Carlos IV. Jano aparecía en la antigua literatura emblemática como símbolo del prudente estadista que conoce el pasado para mejor gobernar el porvenir. Rodea el perímetro del lienzo una cenefa, que quedó sin concluir, de apellidos y escudos nobiliarios. **MGA**

166 | José Madrazo y Agudo

Santander, 1781 – Madrid, 1859

Retrato de Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, h. 1816

Óleo sobre tabla, 97 x 73 cm [inv. 1.456]

Nacido en una familia hidalga sin recursos, el joven Madrazo llega a Madrid como criado del conde de Villafuertes y en 1797 se matricula en las clases nocturnas de la Academia de San Fernando. A partir de 1799 continúa sus estudios gracias a una dotación del Real Consulado del Mar. En 1801, por disposición de Godoy, parte a París donde es admitido en el estudio del célebre Jacques-Louis David, a la vez que Carlos IV le concede una pensión anual de seis mil reales. A fines de 1803 se traslada a Roma: ejecuta lienzos importantes como *La muerte de Viriato* (1807), pero a raíz de los sucesos de 1808 pierde la pensión, siendo encerrado con otros jóvenes pensionados en Castel Sant’Angelo por negarse a prestar juramento a José Bonaparte. Su matrimonio con Isabel Kuntz le granjea la protección de la numerosa colonia alemana. En 1813 Madrazo retrata a los reyes exilados Carlos IV y María Luisa, y en 1816 es Fernando VII quien le nombra su pintor de cámara. Es votado académico de la Real de San Fernando en 1818. En enero del siguiente año fallecen los reyes en Roma, y en agosto el pintor deja Italia con toda su familia y se establece en Madrid como prestigioso retratista; además, desde 1825 dirige el nuevo Real Establecimiento Litográfico. En 1850, a la muerte de su gran rival Vicente López, Isabel II nombra a Madrazo primer pintor de cámara.



Este cuadro es obra fundamental dentro del retrato neoclásico. Aunque citado desde antiguo, había permanecido inédito en colección particular italiana hasta que lo publicó José Luis Díez incluyéndolo en la exposición *José de Madrazo* (Santander y Madrid, 1998). Su interés radica no sólo en la calidad excepcional de la pintura, sino también en presentar una nueva imagen del Príncipe de la Paz (1767-1851), entonces exiliado en Roma junto a Carlos IV y María Luisa. Godoy ha dejado atrás el poder omnímodo que tuvo en la corte española, además de su enorme colección artística. Reside ahora en un palacio en el Corso y empieza otra vez a comprar cuadros y esculturas; adquie-

re además la Villa Mattei, llamada Celimontana por estar situada en el Monte Celio, para instalar esta nueva colección. Madrazo, pintor de los destronados monarcas, idealiza los rasgos de Godoy, que próximo a cumplir cincuenta años parece rejuvenecido a pesar de las canas. Viste una pelliza o gabán de interior, indumentaria que quiere reflejar la descuidada elegancia de un caballero en su casa. El amplio cuello de pieles se abre sobre una gran cruz de Malta, pero no ostenta ninguna otra insignia. Su nueva personalidad como gentilhombre erudito y coleccionista ha recibido el inesperado impulso de un hallazgo fortuito en los terrenos de la Villa Mattei: se trata de la doble herma con las efigies de Sócrates y Séneca que vemos sobre la mesa. Godoy encargó al erudito Lorenzo dal Re, profesor en la Sapienza, un opúsculo sobre esta escultura (hoy conservada en Berlín). José de Madrazo, en el inventario manuscrito de sus obras, incluye un «Retrato del Príncipe de la Paz, de medio cuerpo, en tabla, 1812», y otro al año siguiente de la condesa de Castillo Fiel, es decir, Pepita Tudó. Sin embargo, si el hallazgo de la herma se produce en 1814 y la publicación del opúsculo es de 1816, no parece que el retrato hoy en la Academia pueda identificarse con aquél. Es muy verosímil, por otra parte, que Godoy deseara realzar la importancia arqueológica del hallazgo y la suya propia, encargando a Madrazo un nuevo retrato con el folleto en la mano y la herma en lugar destacado. Dal Re dio lectura a su trabajo en la Academia Romana de Arqueología, institución que lo volvió a editar en 1823, manteniendovivo el interés de los conocedores por esta escultura. En julio de 1828 Stendhal visita la Villa Mattei y menciona la herma doble, aunque en la ironía de sus palabras se percibe la escasa estima del escritor francés hacia Godoy: «Es allí donde ha aparecido ese estupendo *Hermes* [sic] de mármol, con las cabezas y nombres de Sócrates y de Séneca. Tal descubrimiento ha librado a este hábil cortesano de la figura atroz y baja que todo el mundo le conoce» (*Promenades dans Rome*, ed. de V. del Litto, p. 363). El cuadro conserva su soberbio marco original, que utiliza todo el repertorio neoclásico (contario, ova y dardo, hojas de acanto) en madera tallada y dorada con maestría, y no en estuco que era lo habitual en la época.

Adquirido en julio de 2004 a la galería londinense Whitfield, con cargo a la Herencia Guitarte. **MGA**

167 | José Alonso del Rivero

Oviedo, 1781- después de 1818

Carlos III entregando las tierras a los colonos de Sierra Morena, 1805

Óleo sobre lienzo, 168 x 126 cm. Detrás, a lápiz: «Joseph Alonso del Rivero» [inv. 254] R.487; C.691

El premio de la primera clase del año 1805 en la Academia señala como asunto la colonización de Sierra Morena impulsada a partir de 1767 por los ministros ilustrados de Carlos III, Campomanes y Olavide. Ambos quedan en el cuadro en segundo plano junto al monarca, éste coronado de laurel y con armadura y toga de emperador romano. Acompañan al rey la Beneficencia y la Arquitectura, y los colonos se arrodillan a su paso. El carro del Sol, precedido por la Fama, aparece sobre la escena.

La obra obtuvo el primer premio de la primera clase. **MGA**





168 | Antonio María Esquivel

Sevilla, 1806 – Madrid, 1857

Retrato de la hija del artista, 1841

Óleo sobre lienzo, 93 x 124 cm [inv. 1.162] Piquero López, 1985, p. 102; Guía sección A, p. 226

Pintor sevillano que participa de la vida cultural madrileña, Esquivel estaba en contacto con la generación romántica que se reunía en el Parnasillo y el Café del Príncipe, así como en el Ateneo y en el Liceo Artístico y Literario. Sus contertulios habituales fueron el duque de Rivas, Larra y Espronceda, entre otros.

Esquivel pinta temas históricos, religiosos, mitológicos y escenas de género, con los que alcanza un gran éxito entre la burguesía madrileña. Su famoso cuadro *La lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* es considerado como el mejor exponente del romanticismo. Fue uno de los fundadores del Ateneo de Madrid y creó también una Sociedad Protectora de las Bellas Artes. Pero su faceta más interesante es la de retratista.

El retrato de su hija nos ofrece, sobre un amplio cortinaje de tonos sienas, la figura delicada de la niña reclinada sobre el sofá con un aire melancólico y evocador. La mirada transparente, llena de ternura, expresa perfectamente la sensibilidad de la época.

Retrato sencillo pero lleno de encanto, es una de las mejores obras de la colección personal de don Fernando Guitarte. Ingresa en la Academia, formando parte de la Herencia Guitarte, en 1978.

BPL

Vista del interior de una catedral

Óleo sobre lienzo, 146 x 108 cm. Firmado «DOM Genaro Pérez Villaamil» [inv. 1.415] Piquero López, 1999, p. 181

Cuñado del también pintor de paisajes Eugenio Lucas, es considerado el introductor del paisaje de género en la pintura española y el gran paisajista romántico. Siendo aún niño ingresa en la Academia Militar de Santiago de Compostela, donde comienza sus estudios artísticos junto a su padre, mostrándose ya como un dibujante precoz. En 1823, herido en la contienda con las tropas francesas del duque de Angulema, es trasladado a Cádiz como prisionero de guerra. Allí comienza a desarrollar sus cualidades como pintor, especialmente de paisajes. Es en esos años cuando, probablemente, realizaría viajes a Inglaterra con su hermano Juan, también pintor. Los dos hermanos se trasladan más tarde a Puerto Rico para intervenir en la decoración del teatro Tapia en la ciudad de San Juan. De regreso a España, tres años más tarde hará un viaje a Sevilla y por Andalucía, cuyas vivencias volcó en su diario. En esta época debió conocer al escocés David Roberts (1796-1864), uno de los grandes maestros del paisajismo romántico inglés. Éste influiría sin duda de forma determinante en el estilo de Villaamil y especialmente en su concepción del paisaje, que le llevó a ocupar un primer puesto entre los pintores de la época. En 1824 se establece en Madrid recibiendo al año siguiente el título de académico de mérito en la Academia de San Fernando, en la sección de paisaje, y siendo más tarde nombrado en 1845 teniente director. A partir de su establecimiento en Madrid se suceden los éxitos y nombramientos, y llega a ser pintor honorario de cámara de la reina Isabel II. Recibiría también otras distinciones como la de caballero de la Orden de Carlos III, la de Leopoldo de Bélgica, así como la legión de honor francesa.

Artista de ejecución rápida y precisa, especialmente dotado para el dibujo, deja una abundante producción, de acuarelas, apuntes a lápiz y pinturas, a pesar de su temprana muerte, cuando sólo contaba cuarenta y siete años. Hay que destacar su faceta de pintor viajero que recorrerá España recogiendo inspiración para sus obras. Éstas reflejan fundamentalmente vistas de monumentos, ciudades y paisajes, vistas en las que conjuga el realismo tomado de la observación de la naturaleza con una imaginación que les otorga el sentido fantástico que las caracteriza.

Excelente ejemplo de su manera de hacer, esta visión fantástica del interior de una catedral, transformada por la imaginación del artista, nos muestra a Pérez Villaamil como un magnífico pintor de interiores monumentales. Con una técnica empastada y pincelada vibrante describe minuciosamente todos y cada uno de los elementos de la catedral: altares, pinturas, retablos, sepulcros..., logrando con todo ello una visión romántica, reflejo de la grandiosidad del edificio. Evoca la vista del crucero de la catedral gótica en donde se unen la monumentalidad con el barroquismo que confieren los elementos arquitectónicos del gótico flamígero. Su afán por el detalle le lleva a incorporar también en la escena un gran número de figurillas, personajes populares de la época que dan vida al interior de la catedral imprimiendo por otra parte originalidad a la obra.



Elemento especialmente atractivo en la composición es la luz coloreada, irreal, tan característica en la catedral gótica, que se filtra por las vidrieras creando una atmósfera diluida en los últimos planos, y que establece una gradación de color que crea tonalidades suaves, dejando en una mayor luminosidad los personajes de los primeros términos, de perfiles más nítidos.

La obra es adquirida con cargo a la Herencia Guitarte en 1999. El Museo conserva de este autor *Las lavanderas del Manzanares* (1835), obra de delicada factura realizada como prueba de pensado para ser admitido como académico de mérito de la institución. **BPL**

La continencia de Escipión, 1831

Óleo sobre lienzo, 139 x 196 cm. Firmado detrás, en el lienzo: «Federico de Madrazo Ft. 1831» [inv. 221] Pérez Sánchez, p. 28

El joven Madrazo, a los quince años de edad y todavía alumno de la Academia, obtiene con este lienzo el nombramiento como académico de mérito, inaudito en un artista tan joven. Para ejecutarlo se encierra «solo en un cuarto, sin consultarlo con nadie, y en mucho menos tiempo del señalado». Cuarenta años atrás, en 1790, se había escogido ya este tema para el concurso de la Academia: *Luceyo, príncipe de Celtiberia, presentando rescate por su prometida*. El título de esta obra, sin embargo, es más habitual pues el verdadero asunto es la magnanimidad del general romano Publio Cornelio Escipión en la conquista de Cartagena. Entre los rehenes se encuentra una hermosa joven. Escipión la devuelve a su prometido y les concede además como dote las riquezas ofrecidas en rescate de la muchacha; «de lo cual agradecido el noble español, vino después a servirle con mil y cuatrocientos caballos». Lo rígido e inexpresivo de la escena, propio de una obra juvenil, se compensa con la pulcritud del dibujo. Como era norma en las obras premiadas, el lienzo ingresó en el museo de la Academia, que conserva también el dibujo preparatorio respecto al cual se observan variantes en el cuadro. **MGA**



Retrato de Isabel II, 1844

Óleo sobre lienzo, 224 x 147 cm. Firmado: «F. de Madrazo 1844» [inv. 541] R.6; C.359; Tormo, p. 115; Cat. 1929, p. 78; Pérez Sánchez, p. 52; Guía sección A, p. 64

Federico de Madrazo, nacido en Roma en 1815, fue miembro distinguido de una familia de artistas, llegando a ser director de la Academia durante largos años.

El retrato de la soberana, una de las figuras más controvertidas del siglo XIX, en otro tiempo presidió el salón de sesiones de la Academia. El cuadro fue realizado en 1844, cuando Isabel II tenía catorce años, recién proclamada su mayoría de edad tras las regencias de su madre Dª María Cristina y de Espartero. Primogénita de Fernando VII y de su cuarta esposa y sobrina, María Cristina de Borbón, fue jurada como Princesa de Asturias en 1833. Casada en 1846 con su primo Francisco de Asís de Borbón, de quien se separó más tarde, tras su abdicación en 1868 se exilia en París hasta la subida al trono de su hijo Alfonso XII.

Sobre un lujoso fondo destaca el trono de rica traza, rematado por una hornacina, presidida por la estatua de San Fernando. La figura de Isabel II se alza en pie luciendo un vistoso traje adornado de joyas y condecoraciones. Tratada con exquisita minuciosidad y sentido lumínico, Madrazo consigue revestir la figura de Isabel a pesar de su corta edad, de una gravedad solemne.

Se trata del primer gran retrato real de aparato encargado a Federico de Madrazo después de su vuelta de Roma. El pintor deja en este lienzo una de las representaciones más cuidadas, entre los numerosos retratos que le hizo a la soberana. La obra fue encargada por la corporación en 1844, buscando tener un retrato conmemorativo. La propia soberana designó a Federico de Madrazo para su ejecución.

Existen numerosas réplicas y copias de distinta calidad. La propia Academia conserva, dentro del legado Sánchez del Bierzo, una copia de busto realizada en 1849 por el pintor Leopoldo Sánchez del Bierzo. **BPL**





172 | Federico de Madrazo y Kuntz

Roma, 1815 – Madrid, 1894

Retrato de don José Amador de los Ríos, 1876

Óleo sobre lienzo, 70 x 55 cm. Firmado: «A su querido amigo / J. Amador de los Ríos / F. de M.zo 1876» [inv. 563] C.321; Tormo, p. 115; Cat. 1929, p. 79; Pérez Sánchez, p. 54; Guía sección B, p. 231 (con ficha errónea como *Retrato de Francisco Javier Borrull*)

José Amador de los Ríos (Baena, Córdoba, 1818-Sevilla, 1878) estudia filosofía en el colegio jesuita de San Isidro en Madrid. A los veintitrés años comienza a publicar artículos de historia en el *Semanario Pintoresco* a la vez que mantiene a su familia con la pintura. El duque de Rivas le proporciona un empleo para trasladarse a Madrid, donde estrena algunas obras teatrales y publica su *Toledo pintoresco* (1845). Tres años más tarde, sus *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos en España* le valen una cátedra universitaria y el ingreso en la Academia de la Historia. A partir de entonces, salvo un breve período como diputado a Cortes por el partido conservador, Amador de los Ríos se dedica por completo al trabajo intelectual.

Sus libros más importantes, pioneros en su género, son la *Historia crítica de la literatura española* (1861-1865, en siete volúmenes) y la *Historia social, política y religiosa de los judíos en España y Portugal* (1875-1876, en tres volúmenes). MGA

Paisaje de la ribera del Manzanares, 1857

Óleo sobre lienzo, 69 x 100 cm [inv. 762] C.123; Tormo, p. 50; Cat. 1929, p. 58; Pérez Sánchez, p. 70; Guía sección A, p. 77

Uno de los primeros representantes del paisaje en España, Carlos de Haes fue maestro de grandes paisajistas del siglo XIX, como Beruete, Regoyos y Riancho. Su dedicación al paisaje constituye casi un modo de vida. Construye sus cuadros tomando apuntes directamente de la realidad, lo que implica un conocimiento del natural. Su formación en la tradición belga le lleva a inspirarse directamente en la naturaleza.

Con un afán descriptivo, se acerca a lo cotidiano. Maestro en la ejecución, con magníficos efectos de luz en las aguas, destaca el aclarado de sus cuadros. Su alejamiento de la pintura romántica le aproxima al impresionismo.

Hijo de un banquero de ascendencia holandesa, se traslada a Málaga, donde toma lecciones del pintor canario Luis de la Cruz y Ríos. Después de una estancia en Bélgica, estudiando con Joseph Quinaux (1822-1895), vuelve a España en 1855, adquiriendo la nacionalidad española. En 1857 gana la cátedra de Paisaje de la Escuela de San Fernando, sucediendo a Genaro Pérez Villaamil. Académico de Bellas Artes desde 1859, premiado en varias exposiciones, fue también grabador.



El cuadro de la Real Academia pertenece a la primera época del artista, hecho en los ejercicios de oposición, representa la vista del Palacio Real desde la Casa de Campo. En primer término, una regata del Manzanares con dos pescadores con redes; en segundo término, el Campo del Moro y el Palacio Real al fondo. Hacia la izquierda se ven los altos de la Moncloa y más hacia el fondo se percibe la Sierra de Guadarrama. Excelente paisaje madrileño, en el que destaca el ambiente bucólico, y las gradaciones de luz y de color que reflejan una vista de tarde. En su discurso de ingreso en la Academia Haes refleja claramente el concepto del paisaje basado en la realidad que tenía el pintor: «La naturaleza soporta el trabajo de la imaginación, es tan poderosa que sobra al hombre con tratar de reproducirla». No descarta tampoco el interés por la geología y la botánica.

El paisaje del Manzanares responde a una atenta observación de la naturaleza, en donde introduce, a modo de anécdota, los dos hombres recogiendo las redes. Destaca el realismo con que realiza la escena, el sentido académico y, por otra parte, un cierto romanticismo, sin olvidar que el modo de hacer y la observación del natural anuncian el impresionismo.

Para la ejecución de sus paisajes, como otros maestros de la época, Haes realizaba previamente pequeños estudios tomados directamente al aire libre, que en el taller trasladaba a cuadros de mayor formato. Este procedimiento quedará fijado en las normas que establece el maestro en 1861 para la pensión de Paisajes. BPL

174 | MARTÍN RICO ORTEGA

El Escorial, Madrid, 1833 – Venecia, 1908

La Casa de Campo, 1861

Óleo sobre lienzo, 75 x 100 cm. Firmado al dorso sobre el lienzo: «Martín Rico» [inv. 112] Tormo, p. 117; Cat. 1929, p. 88; Pérez Sánchez, p. 20; Guía sección A, p. 77

Hermano del grabador Bernardo Rico, con el que colaboraría en ilustraciones de revistas, fue alumno del Liceo Artístico y Literario. Se inicia en el paisaje con Vicente Camarón, realizando asimismo estudios en la Academia de San Fernando. Fue premiado en las exposiciones nacionales de Bellas Artes entre 1858 y 1867. En 1859 es pensionado por el gobierno y se instala en París en donde recibe influencias de la Escuela de Barbizon. Regresa a Madrid para trasladarse después a Granada. Allí entra en contacto con Fortuny y se inicia en la técnica de la acuarela, interesándose por el color y la luminosidad. Durante un viaje por Italia en 1872 acompañando a Fortuny, se siente atraído por Venecia, ciudad de la que pintó numerosas vistas. Después se instala definitivamente en París desde 1874. A partir de este momento su obra será reconocida por los marchantes de la época, tanto en Europa como en Estados Unidos.

Su prestigio le lleva a organizar en 1878 junto a Raimundo de Madrazo la Sala Fortuny de la Exposición Universal de París, por la que obtiene una Medalla de Oro y la Legión de Honor. Tras una estancia en Madrid, donde fue director desde 1895 de *La Ilustración Española y Americana* publica, a instancias de Aureliano de Beruete, su biografía *Recuerdos de mi vida*. Está considerado como uno de los más importantes paisajistas españoles de la segunda mitad del siglo XIX, con



extraordinarias dotes para el dibujo y un amor por el color y la luz. Tras sus inicios realistas recoge el preciosismo de Fortuny.

El paisaje del lago de la Casa de Campo, dentro de la producción juvenil del maestro refleja un carácter realista. Estamos ante un paisaje otoñal, con un excelente estudio lumínico en el que se añade como nota bucólica la pastorcilla del primer término. A la calma de la escena contribuyen los animales paciendo y la vegetación que se refleja en las aguas cristalinas del lago. El artista ha sabido captar a la perfección la gran variedad de tonalidades que ofrece la rica vegetación de la Casa de Campo madrileña.

Con este lienzo Martín Rico obtuvo el Primer Premio en la Pensión Anual de Pintura de Paisaje en el extranjero en 1861, en la que Serafín Avendaño, también representado en el Museo, sólo recibió una Mención Honorífica. La ejecución de este cuadro es un claro ejemplo para ver el sistema de trabajo y las exigencias de la Academia a sus alumnos en los concursos y premios. Este lienzo fue realizado como ejercicio final de oposición para optar a la beca convocada por la Academia de San Fernando para estudiar en Roma. El concurso constaba de cuatro ejercicios: un dibujo del natural a lápiz, que había que realizar en doce horas; un segundo dibujo para el que se

concedían ocho horas; el tercero, se realizaba en la Academia a partir del apunte y finalmente el cuarto y definitivo, que en este momento nos ocupa, repetía el mismo paisaje del tercero, pero en mayor tamaño y debía realizarse en el plazo de treinta días. El Museo conserva también el boceto preparatorio número 476 realizado en 1862. Correspondientes a esta pensión se encuentran en el Museo también tres ejercicios de Serafín Avendaño (núms. 99, 452, 477), así como uno de Pablo Gonzalvo (núm. 120). **BPL**

175 | Eduardo Rosales

Madrid, 1836 – Roma, 1873

San Juan, 1873

Óleo sobre lienzo, 46 x 22 cm. Firmado a la derecha: «Estudio de San Juan / de pie. / Rosales / 73.»; arriba, etiqueta rectangular: «Testamentaria de Rosales / Gabriel Maureta» [inv. 1.136] Piquero López, 1985, p. 101; Guía sección A, p. 181



Nacido en el seno de una familia modesta, Rosales llega a ser uno de los pintores más admirados de su época. Considerado como uno de los artistas más importantes del siglo XIX, influye muy especialmente en las primeras generaciones de pintores pensionados en Roma, a raíz de la creación de la Academia en 1874, dejando profunda huella en las generaciones siguientes.

Su vida se ve marcada por tristes acontecimientos que determinan su carácter melancólico. A pesar de que su obra es poco extensa, ya que su tuberculosis le obligaba a períodos de inactividad, demostró dotes extraordinarias como pintor y maestría en el manejo de los colores y matices, así como una gran facilidad para el dibujo. Sus primeras obras, de gran simplicidad, reflejan una influencia de los nazarenos. Su factura, cada vez más sensible, llega al final de su vida casi al impresionismo.

Cultivador del género histórico, como en el *Testamento de Isabel la Católica*, Primera Medalla Nacional de 1864 y de Oro de la Universidad de París de 1867, también fue maestro en el retrato de encargo y de aparato.

En sus últimos años Rosales aborda de nuevo los asuntos religiosos, que ya había frecuentado en sus primeras obras, con el encargo para las pechinas de

la iglesia de Santo Tomás, de Madrid. Dos de las figuras para este proyecto, las de los evangelistas San Juan y San Mateo, quedaron inacabadas. En ellas, el recuerdo miguelangelesco es patente.

El Museo conserva el boceto de San Juan, donado por el académico correspondiente don Juan Comba en 1967 conjuntamente con una cabeza en bronce de Mateo Inurria y un lienzo de Comba.

BPL

176 | Serafín Avendaño

Vigo, 1838 – 1916

Paisaje de la Casa de Campo, 1861

Óleo sobre lienzo, 75 x 100 cm. Firmado en el reverso sobre el lienzo: «Serafín de Avendaño» [inv. 99] Tormo, p. 117; Cat. 1929, p. 88; Pérez Sánchez, p. 19; Guía sección A, p. 78

Perteneciente a la generación realista gallega es considerado como uno de los paisajistas españoles más personales. Nacido en el seno de una familia distinguida, su padre fue cónsul general de España en Génova. Estudia en Madrid en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con Genaro Pérez-Villaamil, iniciándose como paisajista en la tradición romántica. Sin embargo, enseguida muestra su interés por pintar al aire libre.

Tras una estancia en los Estados Unidos (1859-1861) y algunos viajes por Europa se presentó en 1861 a una beca en la Academia para perfeccionar estudios de paisaje en el extranjero. Pero Avendaño obtiene simplemente una mención honorífica siendo el premiado Martín Rico, a pesar de que a juicio del tribunal también él hubiera sido merecedor del premio. En atención a la calidad de la obra el Ministerio consideró que ambos opositores eran dignos de la protección del Estado y en vista del informe fueron los dos pensionados en Roma. En 1863 se trasladó a Italia y fijó su residencia a partir de 1866 en Génova. Allí permaneció veinticinco años siendo considerado como un pintor de la escuela ligur *(scuola gris),* y llegando incluso a ser nombrado académico de mérito de aquella región en 1873. No obstante nunca se desvincularía de la vida artística española, y estuvo presente en certámenes nacionales. En 1896 retorna definitivamente a Vigo en donde continúa dedicado a la pintura con una alta consideración.

Volcado en la observación de la naturaleza, realiza paisajes campestres, aunque en ocasiones sus temas son marinos, en los que capta la humanidad de las gentes, y que reflejan las variaciones tonales con lo que consigue obras de gran delicadeza. En definitiva sus paisajes se caracterizan por su simplicidad pero también por una enorme vitalidad como consecuencia de su observación de la naturaleza, están muy próximos a la tradición romántica, y en ellos capta a la perfección la naturaleza en sus aspectos cambiantes. Avendaño fue, como otros artistas de la época, pintor excursionista. Con Martín Rico viajó por la Alcarria, reflejando rincones sencillos cargados de poesía. Como ilustrador cabe destacar su colaboración en *Blanco y Negro*.

El Museo de la Academia conserva dos bocetos preparatorios (núms. 477 y 452) para *Paisaje de la Casa de Campo*. Con este lienzo Avendaño obtuvo en 1861 la mención honorífica en la pensión anual de pintura de paisaje en el extranjero ya aludida. El tema propuesto por la Real Academia



fue una «Vista del lago de la Casa de Campo» en ella Avendaño, fiel a su estilo, realiza una exaltación de la naturaleza y deja relegada la figura humana simplemente a una nota anecdótica. Es una obra realizada con gran preocupación por el detalle y en la que destaca el fuerte realismo de los reflejos del agua.

A pesar de no haber trabajado la pintura al óleo presentó un cuadro lleno de dulzura y con una enorme suavidad en los detalles. De esta obra Murguía dijo que era «fresca, agradable y armónica, llena de sentimiento, de una paz y un sosiego que se reflejaban en el cielo y las aguas. Y de una factura tal, que el jurado indeciso y sólo teniendo en cuenta otras consideraciones, votó por Martín Rico». De esta pensión el Museo conserva dos ejercicios de Martín Rico (núms. 112 y 476) y uno de Pablo Gonzalvo (núm. 120). BPL

Un peregrino

Óleo sobre lienzo, 132 x 69 cm [inv. 795] Tormo, p. 108; Cat. 1929, p. 67; Pérez Sánchez, p. 72; Guía sección B, p. 153

A pesar de la decisión de su padre, relojero, que quería que siguiese la carrera de arquitecto, la inclinación al dibujo de Muñoz Degrain hizo que en 1856 marchase a Italia, en viaje de estudios, a pie y sin ningún auxilio.

Vuelto a España comienza a mostrar sus obras en Exposiciones Nacionales, obteniendo diversos premios. En 1879, obtiene la cátedra de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1881 vuelve a Roma, pensionado. En 1899 ingresa como académico de número de dicha escuela, y en 1901 es nombrado director. Fue maestro de Sorolla y de Picasso. Preferentemente se dedica al paisaje, especialidad en la que destacó de modo singular en su madurez, no obstante sus cuadros de composición, aunque pocos, están entre los más excepcionales y sorprendentes de todo el fin de siglo.



Con *Otelo y Desdémona*, hoy en el Museu do Chiado, de Lisboa, fue premiado con la Primera Medalla en la Nacional de 1881, el mismo año en que se le nombró pensionado en Roma. Allí llevaría a cabo una de las obras maestras no sólo de su producción, sino de toda la pintura española del siglo XIX, *Los amantes de Teruel* (Museo del Prado, núm. 4.521), con la que obtuvo la Primera Medalla en 1884. Encuadrado en el realismo pictórico, roza el expresionismo.

El lienzo representa a un peregrino del camino de Santiago. La figura del anciano, de amplia barba blanca, aparece con hábito amarillo con cruces y esclavina con otra cruz grande; cuatro conchas de peregrino en el pecho; bordón en la mano izquierda con calabaza y una

concha de vieira en la derecha; collar de grandes cuentas, como páter, del que cuelga una cruz. Se trata de una obra de colorido contrastado.

La visión idealizada del peregrino lleva a relacionar el lienzo con otras obras de los últimos años del autor, como *El Coloso de Rodas* (núm. 787), de 1914, o *El anacoreta* del Museo de Valencia, de 1913. La obra fue donada por el pintor a la Academia, junto con el gran lienzo de *El Coloso de Rodas,* en marzo de 1915. **BPL**

178 | Antonio Muñoz Degrain

Valencia, 1840 – Málaga, 1924

El Coloso de Rodas, 1914

Óleo sobre lienzo, 211 x 278 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «MUÑOZ DEGRAIN / 31-XI-1914» [inv. 787] Tormo, p. 58; Cat. 1929, p. 131; Pérez Sánchez, p. 71; Guía sección B, p. 152

El Coloso de Rodas es una de las obras que mejor definen la última etapa de Muñoz Degrain. Presentada en la Exposición Nacional de 1915 con el título *Puerto de Rodas* fue ejecutada en un año, ya que había sido esbozada con anterioridad. El cuadro inscrito en el certamen junto con otros cinco del autor fue calificado por los visitantes como «extravagante». Sin embargo llamó la atención de la crítica que lo definió como «uno de los lienzos más admirables de toda la pintura contemporánea». En este sentido, José Francés lo consideró como «obra cumbre de su última etapa pictórica », llegando incluso a comparar su fuerza con la de Tiziano «Viejo».

Pintado a los setenta y cuatro años, posiblemente fue concebido en 1905 durante el segundo viaje del autor a Oriente Próximo, momento en que disfruta de una licencia para completar estudios en Grecia visitando las islas de Rodas y Pathmos. El artista representa el puerto de Rodas con una amplia escenografía en la que destaca en un segundo término el famoso Coloso (dios Helios, el Sol, destruido en el 223 a.C.), que esculpió Cares de Lindos, discípulo de Lisipo. La enorme figura de contornos difusos sobresale entre el fuego de su base. Sobrevolando su cabeza vemos una multitud de aves blancas. En primer término sobre un amplio pedestal el gran oráculo dedicado a Palas Atenea, marcando una fuerte verticalidad en la composición que queda remarcada por el templo del fondo en el que destaca su frontón sostenido



por cariátides y recorrido por relieves clásicos (quizá propiedad del autor que fue coleccionista de antigüedades). Algunos de estos relieves los utilizará también en el cuadro *Dama decorando un altar* de la Exposición Nacional de 1917.

El escenario evoca un día festivo en honor a la diosa de la guerra y la sabiduría, Palas Atenea, que centra la composición y a la que unas sacerdotisas rinden culto quemando hierbas olorosas.

Resalta el sentido decorativista de esta obra, en la que se dan cita una sucesión de elementos simbólicos. Llama especialmente la atención del espectador la llamativa vela naranja situada en la embarcación de la derecha, mientras que en un primerísimo plano aparecen dos poetisas con su arpa. Un marcado ambiente oriental, de tono romántico-modernista se observa en animales como el pavo real, los cisnes, las gaviotas y las garzas. Destaca la abundante materia pictórica utilizada por el artista en las rocas del acantilado a la izquierda de la composición así como las expresivas pinceladas de las aguas de enorme riqueza cromática, en las que predominan tonalidades violetas, verdes y naranjas; todo ello con una original visión del color y exaltación de la luz a base de pinceladas de toques largos y pastosos que alternan con otras zonas más fluidas, notas que llevarían a Sorolla a calificar a este artista como el «Tintoretto moderno».

El cuadro junto con el de *Un peregrino* (núm. 795), también expuesto en las salas del Museo, fue donado por el pintor a la Real Academia, tal como anuncia en una sesión académica de 1915, y al año siguiente fue expuesto en Valencia. **BPL**

179 | José Gallegos

Jerez de la Frontera, 1857 - Anzio, Italia, 1917

Coro de niños en Sevilla, 1904.

Óleo sobre tabla, 45 x 61 cm. [inv. 1464]

Gallegos está sin discusión entre los mejores costumbristas que siguen las huellas de Mariano Fortuny y de artistas nacidos en la década de los 30: Agrasot, Palmaroli o Jiménez Aranda, entre otros. Como señalan Reyero y Freixa, el auge del cuadro en pequeño formato, el *tableautin* como se decía en Francia, no se debe a las Academias ni a las exposiciones nacionales, mucho más favorables al gran lienzo de historia a ser posible de asunto trágico, sino a la clientela privada que no se cansa de comprar escenas agradables, incluso triviales, de factura minuciosa y de tamaño adecuado al interior burgués. El francés Meissonnier, cotizadísimo en vida, es el referente de todo este mundo; muchos de los artistas mencionados hacen en París gran parte de su carrera.

Además, se diferencian dos tipos de obras: la escena se sitúa en el tiempo mismo del pintor (picaresca, idilio rural, orientalismo…) o bien (en especial tras el enorme éxito de Fortuny con *La vicaría*) es claramente “de época”, ambientada en el siglo XVII o el XVIII. Hoy día este último tipo de cuadro, llamado a veces de “espadachines” o de “casacones”, resulta insincero por buena que sea su ejecución.

José Gallegos, de acomodada familia jerezana, llega a Madrid con dieciséis años, matriculándose en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando donde es alumno de Federico de Madrazo. A los diecinueve años ya está en Roma, con patrocinio privado; frecuenta la Academia Chigi y pronto se une al grupo de jóvenes artistas españoles en torno a su paisano José Villegas. Se entusiasma con la pintura orientalista de Fortuny y en 1879 viaja a Tánger deseoso de ver por sí mismo la luz del norte de África. Su primer gran éxito le viene con el lienzo *Boda en Marruecos*, expuesto en el



Círculo de Bellas Artes en 1880 y adquirido por el Estado. Regresa a Roma, y allí realiza en las dos décadas siguientes la mayor parte de su obra.

El pintor va dejando los temas moriscos por otros que podríamos llamar "de sacristía". Los críticos elogian su virtuosismo irreprochable y le proclaman el mejor heredero de Fortuny; distinguidos coleccionistas europeos adquieren sus obras. Estos interiores de iglesia prácticamente nunca reflejan un lugar real: Gallegos *se inventa* estos espacios arquitectónicos y elementos como puertas, relieves, rejas y órganos representados con minucioso realismo. Su atractivo aumenta en este cuadro con la gracia de los infantiles cantores y el grupo de canónigos, tipos humanos certeramente observados, todos presididos por el enjuto y severo maestro de capilla.

Adquirido con la Herencia Guitarte en 2006. MGA

Cuatro apuntes de la playa de Valencia, 1918

Óleo sobre lienzo, 26 x 39 cm cada uno. Firmados: «Cecilio Plá»; uno firmado: «Cecilio Plá / Las Arenas 1918 / Valencia» [inv. 800] Tormo, p. 107, Pérez Sánchez, p. 72; Guía sección A, p. 182

Plá es un artista representativo de la época de la Restauración. Sus primeras inclinaciones artísticas le llevaron al mundo de la música, como a su padre, aunque pronto derivaría hacia la pintura. Tras su paso por Madrid, becado en Roma por la Diputación de Valencia en 1880, estudia la pintura de los maestros clásicos, desplazándose más tarde a París y a Portugal. Entre 1882 y 1883 asiste a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en donde fue discípulo y amigo de Emilio Sala (1850-1910), de quien aprendió el estudio del color y las preocupaciones técnicas, y cuya vacante ocupó a su muerte, obteniendo la cátedra en 1910. Después de años de formación en el extranjero su producción se dedica a temas de historia, paisaje, pintura de género y el retrato, obteniendo medallas en certámenes nacionales e internacionales. Como ilustrador trabajó para las revistas *Esfera* y *Blanco y Negro*. Su preocupación didáctica le lleva en 1914 a publicar su *Cartilla de Arte Pictórico*, con consejos y prácticas para el estudio de las Bellas Artes.





Su entrega a la enseñanza le obliga a abandonar las obras de mayor envergadura para pintar cuadros de pequeño formato, cuya ejecución exigía menor dedicación y que pintaba durante sus largas estancias veraniegas junto al Mediterráneo.

En este ámbito se encuadran estos cuatro apuntes de la playa de Valencia, que, junto al lienzo de la *Campesina portuguesa* (núm. 799), dona en 1924 al ingresar en la Real Academia de Bellas Artes, como académico numerario, en la plaza destinada a Sorolla, quien murió antes de tomar posesión.

La afición del artista a estos temas de playa arranca de sus años juveniles, vividos en el balneario de *La Florida*. Precisamente los propietarios del recinto *Las Arenas*, que aparecen representados en uno de los apuntes, le ceden un *bungalow* de uso privado, donde Plá dejaba sus útiles de pintura para poder pintar con más comodidad frente al mar. Son siempre motivos de playa en pequeños lienzos, tablillas o cartones. Por esos mismos años y también en las playas de Valencia pintaban Pinazo en la popular Malvarrosa y Sorolla en El Cabañal de pescadores y Las barcas del Bou. El lugar escogido por Plá era la zona acotada y más distinguida de Las Arenas. Allí realiza estos esbozos que constituyen notas de color, en donde generalmente el agua es fondo y motivo para colocar numerosas figuras en movimiento. Atiende especialmente al reflejo del sol sobre las aguas, estudiando los bañistas, barqueros, figuras femeninas o grupos infantiles, que responden a una visión optimista, a una alegoría de vivir. La playa aparece como un lugar de esparcimiento y disfrute de mayorías, como resultado de una moda.

En estos apuntes se percibe cierto influjo de Sorolla, aunque sin alcanzar la maestría de composición ni el vigor de su pincelada. Logra una luminosidad y transparencia de color, al eliminar el negro de su paleta, aspecto que le acerca a los impresionistas, y al no mezclar los colores con blanco, ya que, como dice en su cartilla, «éste envenenaba la buena pintura». No obstante, utilizaba magistralmente el blanco cuando era protagonista. En suma, se muestra como un magnífico colorista, con colores poco mezclados, al igual que los *fauves*, en lo que sin duda influyó su sentido musical. La pincelada larga y gruesa, como en Sorolla, oculta los rasgos de los rostros de sus personajes, con los que logra expresar la masificación de estas playas y el nuevo fenómeno social. **BPL**





Conversión del duque de Gandía, h. 1884

Óleo sobre lienzo, 57 x 80 cm. Firmado: «A D. Vicente Palmaroli / su amigo / J Moreno Carbonero Roma 1884» [inv. 771] Pérez Sánchez, p. 70; Guía sección A, p. 177

Moreno Carbonero estudia en la Escuela de Bellas Artes de Málaga como discípulo de Bernardo Ferrándiz. Premiado con la Medalla de Oro en la Exposición Regional de aquella ciudad de 1872, a los quince años, pensionado por la Diputación de Málaga, se traslada a París, donde trabaja con Gérome y con Raimundo de Madrazo. Vuelto a Madrid, consigue una pensión de mérito de la Real Academia para Roma. En 1900 obtiene la cátedra de Dibujo del Natural en la Escuela Superior de Bellas Artes. En 1898 es nombrado académico de número y más tarde, en 1911, académico benemérito. Está considerado como uno de los mejores pintores de fines del siglo XIX.

Pintó cuadros de historia, tocando con gran fortuna el tema literario. Gozó de enorme prestigio como retratista. Su pintura encuadrada en el realismo académico, copia fielmente la realidad, captando el ambiente y la luz con una técnica minuciosa.

La *Conversión del duque de Gandía*, obra temprana, realizada coincidiendo con su pensión en la Academia de Roma, es una de las pinturas más admiradas en su tiempo, destacando por la maestría de ejecución y por su expresividad. Es una escena conmovedora que recoge el instante



de la entrega del cuerpo de la emperatriz Isabel de Portugal y la reacción de Francisco de Borja al abrirse el féretro. Fue pintada como ejercicio final de la pensión de mérito que el artista disfrutaba en la Academia de Roma y con ella obtuvo la máxima calificación. Fue galardonada con la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1894. Propiedad del Museo del Prado, hoy se encuentra en depósito en el Museo de Bellas Artes de Granada.

El lienzo de la Academia es uno de los bocetos del cuadro definitivo realizado por Moreno Carbonero y dedicado a Palmaroli en 1884. Otro de los bocetos fue enviado por el artista a Madrid como prueba de pensión. Otro se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Málaga, y una cuarta versión, con algunas variantes, fue la que pasó en tiempos de León XIII a formar parte de las colecciones del Vaticano. El cuadro de la Academia, por su factura más deshecha, puede ser considerado como la primera de estas versiones.

Con algunas simplificaciones respecto al cuadro definitivo, representa el momento en que Francisco de Borja, marqués de Lombay, más tarde, cuarto duque de Gandía, al contemplar en Granada el cadáver putrefacto de la emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, muerta en Toledo (1539), renuncia al mundo para ingresar más tarde en la Compañía de Jesús.

El carácter abocetado permite ver el ataúd de bronce sobre un túmulo bajo, cubierto por un rico paño con el águila imperial bordada en los extremos. Dentro del féretro, el cadáver casi descompuesto de la emperatriz, cubierto con un velo blanco, con las manos cruzadas sobre el pecho.

En el centro de la composición, junto al túmulo, el duque de Gandía se deja caer desfallecido en brazos del caballero que le acompaña, reflejando su reacción al contemplar cómo había quedado el cuerpo de extraordinaria belleza de la emperatriz, circunstancia que le llevaría a pronunciar aquella famosa frase llevada por el duque de Rivas a los versos conocidos: «No más abrasar el alma / con sol que apagarse puede, / no más servir a señores / que en gusanos se conviertan».

A la izquierda, el obispo, el grupo de clérigos y otros personajes que contemplan la escena, quedan definidos magistralmente a base de manchas de color. **BPL**

182 | José Moreno Carbonero

Málaga, 1860 – Madrid, 1942

Retrato de Amós Salvador, 1911

Óleo sobre lienzo, 95 x 62 cm. Firmado abajo a la derecha: «A la Rl. Academia de San Fernando / J. Moreno Carbonero / 1911»; rótulo: «EXCMO. SR. D. AMÓS SALVADOR Y RODRIGAÑEZ INDIVIDUO DE NÚ / MERO Y BENEMÉRITO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES / DE SAN FERNANDO. / VI DE MARZO DE MCMXI.» [inv. 604] Tormo, p. 113; Cat. 1929, p. 82, Pérez Sánchez, p. 57; Guía sección B, p. 147

Artista de labor fecunda, José Moreno Carbonero fue uno de los retratistas más solicitados de su época. En este género sobresale el retrato de don Amós Salvador y Rodrigáñez (Logroño, 1845-1922), ingeniero de minas, destacado político y escritor, que ocupó varias carteras ministeriales, siendo nombrado senador vitalicio en 1901, y que en 1911 ejerció como presidente interino en ausencia de Canalejas.

Moreno Carbonero representa sobre un fondo neutro al ilustre personaje, recostado en una butaca. Los toques ocres y negros contrastan con el cromatismo del bicornio, la banda de la gran cruz de la Orden de Carlos III y un collar con las insignias de la Orden portuguesa de Santiago. El retrato, construido con una pincelada larga, ofrece, no obstante, la obra de un pintor muy cuidadoso en los detalles. En la parte superior del lienzo se lee la leyenda que hace referencia a su título en la Academia. El cuadro fue donado por el retratado. **BPL**





183 | JOSÉ MORENO CARBONERO

Málaga, 1860 – Madrid, 1942

Las bodas de Camacho, 1936

Óleo sobre lienzo, 138 x 200 cm. Firmado: «J. Moreno Carbonero / 1936» [inv. 603] Pérez Sánchez, p. 57; Guía sección B, p. 147

Esta obra, inspirada en el episodio de la boda de Camacho y Quiteria del Quijote (*Don Quijote de la Mancha*, parte II, caps. 20 y 21), es un excelente ejemplo de la maestría con que Moreno Carbonero aborda el tema literario.

La escena desarrollada en el campo, en una zona cubierta del bosque, capta el ambiente y la luz con un realismo académico. Muestra a la izquierda de la composición a Don Quijote inclinándose ante los novios, que son vitoreados por unos jinetes a la derecha, mientras un grupo de gentes tocan instrumentos y cantan. En el centro del cuadro, su escudero Sancho observa la escena.

En primer término se representa el banquete con un grupo que come y bebe. El realismo analítico del pintor se percibe también en la copia fiel de la realidad, como vemos en las varias piezas de caza que penden de los árboles, en el ambiente y en la luz que se filtra entre los árboles, todo ello realizado con una técnica minuciosa. **BPL**

184 | Joaquín Sorolla y Bastida

Valencia, 1860 – Cercedilla, Madrid, 1923

Comida en la barca, 1898

Óleo sobre lienzo, 180 x 250 cm. Firmado: «J. Sorolla B. 1898»
[inv. 804] Pérez Sánchez, p. 73; Guía sección A, p. 182



Sorolla, formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, pensionado en Roma en 1884, cultivador de todos los géneros y procedimientos, es considerado como el mejor representante del impresionismo español. La ejecución del cuadro se sitúa en el período comprendido entre 1890 y 1905, en que el pintor dividía su tiempo entre Madrid y Valencia. Pintado al aire libre en Valencia, responde al tipo que Florencio Santa-Ana define como «costumbrismo marinero». En 1906 Sorolla es ya un pintor conocido en Europa e inicia el ciclo de grandes exposiciones personales. En 1898, en el mismo año en que obtiene la Medalla de Oro de Múnich y Gran Medalla de Viena con el cuadro *Vuelta de la pesca*, firma la *Comida en la barca*, uno de los cuadros más importantes de su producción.

La vela, situada de forma atrevida en un primer plano del cuadro, hace que el espectador se sienta resguardado del sol mediterráneo y de la claridad cegadora del último término.

Varios pescadores de distintas edades, protegidos por la vela, se disponen a poner sobre su pan la comida que está en la tartera común. Sorolla conjuga el realismo social en la interpretación de los personajes con el carácter impresionista en la captación de la luz y el color mediterráneo.

Con obras de este tipo, el pintor contribuirá a crear una visión de la *España blanca*, contrapuesta a la *España negra* reflejada por su contemporáneo Ignacio Zuloaga.

La *Comida en la barca*, obra maestra de la colección del Museo, se incorpora en el año 1951 por legado del conde de Romanones. **BPL**



El hijo del artista, 1906

Óleo sobre lienzo, 45 x 33 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «L. Menéndez Pidal» [inv. 931] Piquero López, 1985, p. 87; Guía sección B, p. 147

Hermano del filólogo Ramón Menéndez Pidal, Luis, después de vivir en Sevilla y en Valladolid, estudia en Madrid con Alejandro Ferrant (1843-1917) y en 1885 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes. Un año después, en 1886, se desplaza como pensionado por el Ministerio de Fomento a Roma y Florencia, en donde se inicia su afición por el retrato. En 1897, sucede a Madrazo en la cátedra de Dibujo Antiguo y Ropajes de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado. En 1906, es nombrado académico de número y obtiene la vicepresidencia del Círculo de Bellas Artes.

Realiza numerosos retratos, tanto de reyes y personalidades de su tiempo como de su propia familia, como vemos en este excelente retrato de su hijo, que llega a la Academia, legado por el retratado, en 1974, junto con otras dos obras del monasterio de Guadalupe, también en el Museo. El cuadro corresponde a los numerosos retratos de los distintos miembros de su familia, que a partir de 1906 realiza el pintor, en donde, junto al dominio de la técnica, pone de manifiesto su cariño en cada una de las pinceladas.



El retrato de su hijo Luis fue ejecutado durante el verano de 1906 en Pajares, en el período en que Menéndez Pidal preparaba su discurso de entrada en la Academia en 1907.

El joven, en pie, sostiene en la diestra una escopeta que apoya en el césped. Tras él desarrolla un típico paisaje de su tierra, de los que tanto gustó, con un árbol en plenitud de verdor y difuminadas las cumbres desnudas de los montes.

El lienzo carece de retoques, destacando su exquisita factura y su colorido poco variado, en tonos pardo-verdosos y grisáceos. Resaltan en los colores de la vestimenta tan sólo el blanco del cuello y el negro de los pantalones. La composición goza de una gran verticalidad, determinada por el estatismo de la figura y el árbol que hay detrás de ella. **BPL**



186 | Santiago Rusiñol

Manlleu (Barcelona), 1861 – Aranjuez (Madrid), 1931

Jardín de montaña (Sa Coma, IV), 1904

Óleo sobre lienzo, 98,5 x 124 cm [inv. 1466] Firmado abajo a la izquierda: *S. Rusiñol.*

En 1900, la Sala Parés expuso la primera colección de *Jardines de España* de Rusiñol, con éxito extraordinario. Cinco años más tarde, el pintor volvió a dicha galería con sus paisajes de jardín más recientes, incluyendo el presente lienzo. Situada en el entorno de Valldemosa, Sa Coma era propiedad de Joan Miquel Sureda, marqués de Vivot. Documentos de la Bienal de Venecia de 1905 (fotografía del cuadro y de la sala de exposición) han permitido fechar e identificar la obra. Al morir el marqués, en 1912 adquirió la propiedad de Sa Coma el archiduque Luis Salvador de Austria, pero la operación no estaba aún cerrada cuando falleció el archiduque en 1915. Este es el motivo de que Rusiñol en 1914 cambiase el título del cuadro a *Jardín del archiduque*. La casa apenas asoma en lo alto de la ladera, detrás de los grandes setos escalonados. La luz espléndida que invade este paisaje nos devuelve la belleza de un verdadero paraíso. Bien se le aplican las líneas brillantes

de Ramón Gómez de la Serna que cita Laplana en reciente catálogo de Rusiñol: "Como quien ha buscado un claustro, como trapense de jardines con cipreses, como si se fumase en pipa las hojas caídas que los jardineros queman como sahumerio del otoño, Rusiñol pintaba jardines y jardines, y alguna vez una especie de capilla blanca en el fondo o algún arco como pura rogativa de arco iris, de primaveras, de sol." Rusiñol pintó diferentes vistas de Sa Coma, entre ellas *Muralla verde* (Museo de Oviedo, depósito del Prado) y *Anfiteatro verde*, que regaló a su amigo Ignacio Zuloaga y hoy conserva el Museo Zuloaga en Zumaya (Guipúzcoa).

Adquirido en noviembre de 2006 con cargo a la Herencia Guitarte. **MGA**

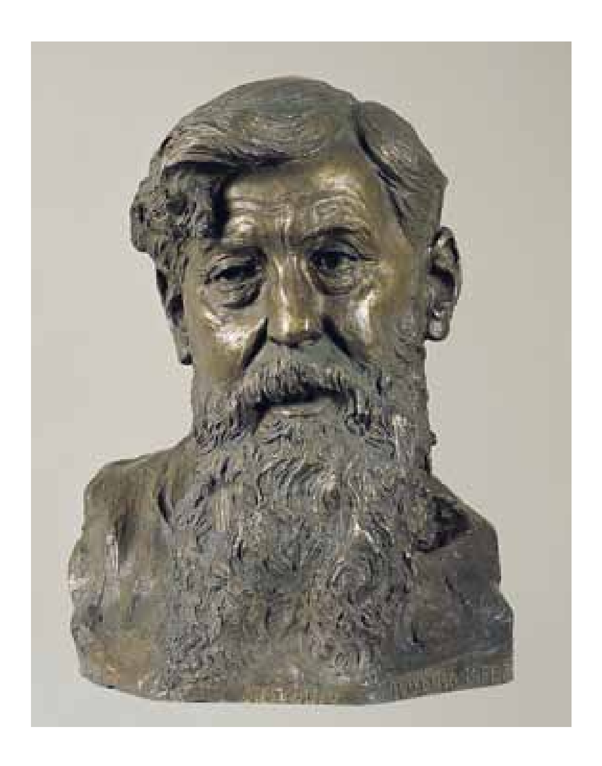
187 | Mariano Benlliure y Gil

Valencia, 1862 – Madrid, 1947

Retrato de Antonio Teixeira Lopes, 1938

Bronce patinado en marrón, 43 x 33 x 30 cm. En el frente: «ANTONIO TEIXEIRA LOPEZ»; en el lateral derecho: «Gloria de la Escultura / Portuguesa / M. Benlliure / 1938» [inv. E-206] Azcue Brea, 1986, p. 284; Guía sección A, p. 76; Azcue Brea, 1994, pp. 468-469

Máximo exponente del realismo naturalista de fines del siglo XIX y la primera mitad del XX, Mariano Benlliure se forma en las Academias de San Carlos de Valencia y de San Fernando de Madrid. También es pensionado en Roma y París. La originalidad de sus planteamientos, frente a la tendencia más academicista de sus coetáneos, y el respaldo oficial en las Exposiciones Nacionales y en la Universal de París de 1900, le granjean el favor de la nobleza y la burguesía. Toma posesión como académico de número de la Real Academia de San Fernando en 1901, ocupando la vacante de Francisco Bellver.



Durante una estancia en Viseu, ciudad natal de Carmen Quevedo Pessanha (esposa y biógrafa del artista), se le concede a Benlliure en 1932 el collar de la Orden de Santiago. En la recepción conoce a Antonio Teixeira, entablándose desde entonces una gran amistad entre ambos. Años más tarde, en 1938, Benlliure se

traslada de nuevo a la ciudad portuguesa y utiliza el taller de su amigo para poder ejecutar el encargo de un monumento a Viriato, dejando constancia de esa buena relación en una placa-retrato en relieve con la efigie de los dos artistas.

Dentro de la variada y prolífica producción del escultor valenciano, los retratos, especialmente de familiares y amigos, ocupan un lugar preeminente. Su maestría en el modelado, que le otorgó tanta celebridad, le permite obtener efectos casi pictóricos y preciosistas en el tratamiento de los detalles, subrayados por el juego de claroscuros producidos por el empleo de la pátina.

Gran observador y captador de la psicología de sus modelos, representa al escultor luso en una pose dinámica y desenfadada, resaltando la fuerza de sus rasgos faciales, que le imprimen fuerza y vigor.

El modelo en escayola se encuentra en el Museo Benlliure de Crevillente (Alicante) y un ejemplar en bronce, firmado por Benlliure en 1933, en la Casa-Museu Teixeira Lopes en Vila Nova de Gaia (Portugal). **ACG**

188 | Miguel Blay

Olot, Gerona, 1866 – Madrid, 1936

Sensitiva

Mármol blanco, 65 x 68 x 55 cm. Firmado: «Miguel Blay» [inv. E-76]



Miguel Blay, uno de los escultores más brillantes de su generación, crece en el ambiente de los talleres imagineros de su ciudad natal, pero apenas salido de la adolescencia ya obtiene una beca de la Diputación de Gerona para estudiar en París. El joven escultor (él decía que, en rigor, hasta ese momento sólo había sido *santero)* llega a la capital francesa en pleno apogeo modernista, pero se salva de los excesos de este movimiento gracias a su maestro Henri Chapu y a su propio e innato equilibrio. Marcha después a Roma, época de la que data su amistad fraternal con Aniceto Marinas. Ya entonces, Blay venera la escultura clásica, que le inspira los dos ideales hermanados, *solidez y belleza;* los mantendrá toda su vida y serán el *leitmotiv* de su discurso de ingreso en la Academia.

La atención de crítica y público hacia las vanguardias ha dejado a veces en la sombra

talentos artísticos como el de Blay, a pesar de los triunfos que obtuvo en su carrera (Medalla de Oro en Madrid en 1897; Gran Premio en París en 1900). La crítica aplaudió su disciplina y dominio del oficio, que le permiten renovar el lenguaje formal de la escultura y definir un estilo propio entre el modernismo y el clasicismo. Sin incluirse por entero en una u otra corriente, tiene rasgos de ambas y anticipa los mejores hallazgos del clasicismo mediterráneo de Clará y su generación.

Su discípulo Pérez Comendador recuerda cómo Blay logró, en su paso por la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, renovar el contacto perdido entre arquitectos y escultores, idea para él esencial pues no concebía un edificio sino como unidad.

Elegido en 1909 académico de número por la Real de San Fernando, ingresa al año siguiente donando la escultura *Sensitiva* (titulada *Desencanto* en algunas publicaciones). Es obra sobresaliente del Museo de la Academia y compendio de las mejores cualidades de Blay. Esculpida en mármol, su material preferido, con una elegancia natural en el gesto y la indumentaria, está tan lejos de las modas como del pastiche grecolatino. El reposo de la forma piramidal en que se inscribe no impide una sensación de leve movimiento, como si los brazos acabaran de posarse sobre la peana. Pocas veces en el siglo XX se ha logrado en mármol esta blandura tibia, sin sentimentalismo, y esta profunda atención a la sensibilidad femenina. **MGA**

189 | Ignacio Zuloaga y Zabaleta

Éibar, Guipúzcoa, 1870 – Madrid, 1945

La condesa de Noailles, 1913

Óleo sobre lienzo, 60 x 60 cm [inv. 1451]

La estirpe guipuzcoana de los Zuloaga se documenta desde finales del siglo XV. Ignacio Zuloaga desarrolló gran parte de su carrera en París. En el apogeo de su éxito internacional, muchos críticos parisinos ya sabían, como recuerda Lafuente Ferrari, que la salvación de Zuloaga fue sacudirse la influencia francesa, impresionista o no, inasimilable para su temperamento artístico. Junto al mayor refinamiento, Zuloaga mantiene siempre la fuerza, la seguridad, la energía en el trazo. Quizá son herencia del taller familiar, donde había vivido desde niño el rigor de las artes del fuego que no perdonan el error ni la imprecisión. Cinco generaciones de Zuloagas han sido arcabuceros, damasquinadores, fundidores, ceramistas...

En 1899, en el salón parisino de Mme Ricard, el joven pintor de 24 años es presentado a la condesa de Noailles. En 1913 ejecuta su fascinante retrato, adquirido poco después por Ramón de la Sota para el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Nacida en París de aristocrática familia rumana, Anna Bibescu-Bassarabia de Brancoveanu se casa muy joven con Mathieu de Noailles, segundo hijo de los duques de Noailles. Por derecho propio, es una figura sobresaliente en la sociedad de la época. La obra escrita de Anna de Noailles, principalmente libros de versos, es brillante, melancólica y evocadora. Maneja el francés con hallazgos fulgurantes. Sus contemporáneos elogian sus versos pero algunos creen que su mejor obra es ella misma como personaje. El óleo de la Academia es un estudio del natural para el lienzo grande, muy acabado en la factura y de extraordinaria in-



tensidad en la captación psicológica de su personalidad. A este respecto se ha escrito: “Para pintar a la condesa, hubo Jacques-Émile Blanche, Laszlo, Van Dongen; para mostrarla mujer vivaracha, mimada o doliente, Forain, Foujita o Vuillard. Pero para inmortalizar a la poetisa de *Los Vivos y los Muertos* no hubo más que Zuloaga”.

Perteneció al historiador y académico Lafuente Ferrari. Adquirido con la Herencia Guitarte en 2003. MGA



190 | Ignacio Zuloaga y Zabaleta

Éibar, Guipúzcoa, 1870 – Madrid, 1945

Retrato de señora

Óleo sobre lienzo, 80 x 65 cm. Firmado a la izquierda: «I. Zuloaga» [inv. 778] Pérez Sánchez, p. 71; Guía sección B, p. 157

Autodidacta, de vocación temprana, desde muy niño Zuloaga comienza a hacer dibujos a pluma y a lápiz. Viaja por Roma y París, en donde conoce a Rusiñol y a otros pintores de la época. A partir de ese momento su arte se inspira en la tradición, con incorporación de elementos impresionistas. Sus obras reflejan, como él mismo decía, las costumbres españolas «en lo que tienen de trágicas». Refleja una España sombría, popularizando la imagen de la *España negra*, influida por la literatura del momento, siendo considerado por ello como el contrapunto de Sorolla. Cultivó el paisaje, y como retratista alcanzó un gran renombre en París y Estados Unidos.

El retrato de la Real Academia representa a Julieta, una de sus modelos habituales durante su estancia en París, en 1927. La composición recuerda al Greco, la figura de canon alargado ocupa el centro del cuadro. De medio cuerpo, tocada con mantilla negra, sostiene sobre su pecho un abanico abierto, en una actitud típicamente española. El color delicado ofrece contrastes entre el azul del fondo, las pinceladas negras de la mantilla y las carnaciones del rostro. Destaca la vida que desprenden sus ojos, así como la soltura del dibujo. Es excelente la técnica en la aplicación del color, combinando matizaciones del rostro con la pincelada más seca de la mantilla.

Este tipo de retrato fue constante en la producción de Zuloaga. Eran obras que realizaba en presencia del modelo, sin responder a encargo alguno y por tanto ejecutadas con gran libertad.

El lienzo fue donado por su autor a la Academia a raíz de que su director, el conde de Romanones, hiciera gestiones para nombrarle académico de número en 1932. Zuloaga, después de rechazar tal ofrecimiento, alegando el exclusivo interés por su obra, entregó como reconocimiento este magnífico retrato. **BPL**

191 | Hermen Anglada Camarasa

Barcelona, 1871 – Port de Pollença, Palma de Mallorca, 1959

Estrecho de Bóquer después de la lluvia, h. 1948-1950

Óleo sobre lienzo, 85 x 110 cm. Firmado: «H. Anglada Camarasa» [inv. 803] Pérez Sánchez, p. 73; Guía sección B, p. 155

Anglada Camarasa estudia en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, siendo discípulo de Modesto Urgell (1839-1919). Después de formar parte del grupo de *Els Quatre Gats*, animado por Rusiñol y Picasso, se traslada a París en 1897, en donde expone en 1898.

Hombre de difícil trato frente a la pintura académica, Anglada emplea un lenguaje distinto, nuevo, a base de una pintura diluida de carácter orientalizante, con acusados contrastes de color y una utilización violenta de gamas y tonos, que le valió fuertes críticas y el rechazo de alguno de sus contemporáneos que no llegaron a comprender su fuerte personalidad.



Como consecuencia de una estancia en Valencia, en 1904, abandona los temas parisinos y las gitanas, característicos de su primera etapa de París, para descubrir el tipismo valenciano. En 1913 descubre Mallorca, residiendo en Port de Pollença hasta su muerte. En este momento el paisaje, manteniendo el carácter decorativista y el cromatismo anterior, se convierte en el protagonista de su producción.

El lienzo que nos ocupa, donado por su autor en 1954 al ingresar como miembro honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, representa el estrecho de Bóquer con las dos piedras que se hallan en el camino de Port de Pollença a Bóquer, que el propio artista denominó *Los Elefantes* y que pintó en otras ocasiones de muy diversas maneras. Los dos peñascos cortados, que evidencian el carácter rocoso y seco de la isla, dejan ver entre ellos un dilatado paisaje con la lluvia cayendo a la derecha. Las formas deshechas y el brillante cromatismo permiten adscribir la obra a la corriente postmodernista de principios de siglo. **BPL**

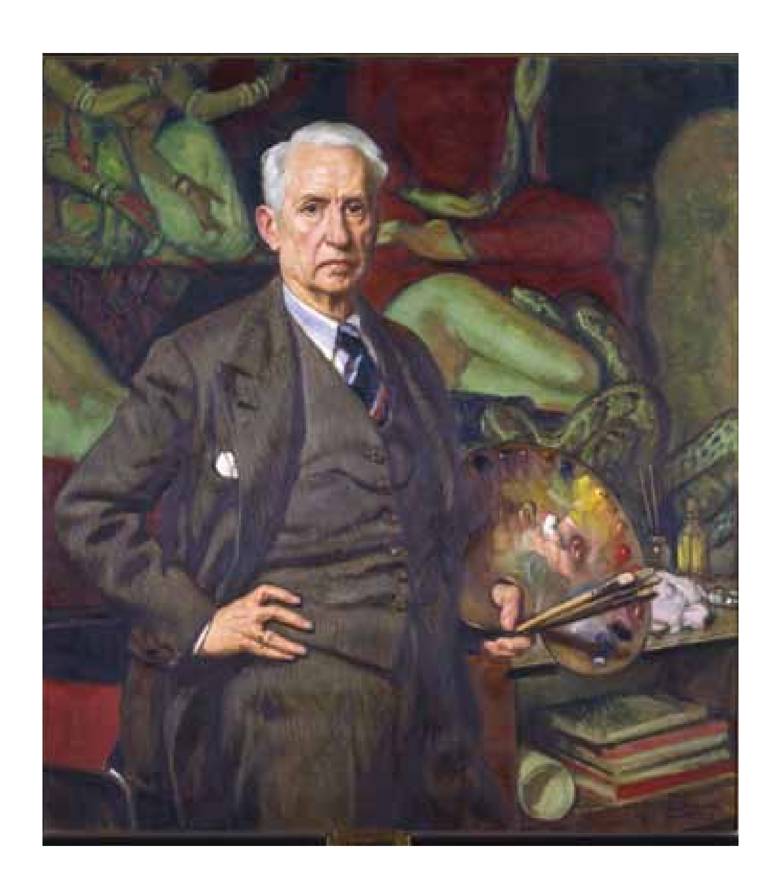
Autorretrato, 1943

Óleo sobre lienzo, 111 x 101 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «E. Chicharro / 1943» [inv. 788] Pérez Sánchez, p. 72; Guía sección A, p. 184

Eduardo Chicharro fue considerado uno de los grandes pintores de su época, conocedor del oficio, con gran facilidad para el dibujo y buena utilización del color. Tras formarse en la Escuela de Artes y Oficios y en el taller de Manuel Domínguez, asiste a las clases de la Real Academia de San Fernando, y pasa también tres años en el estudio de Sorolla.

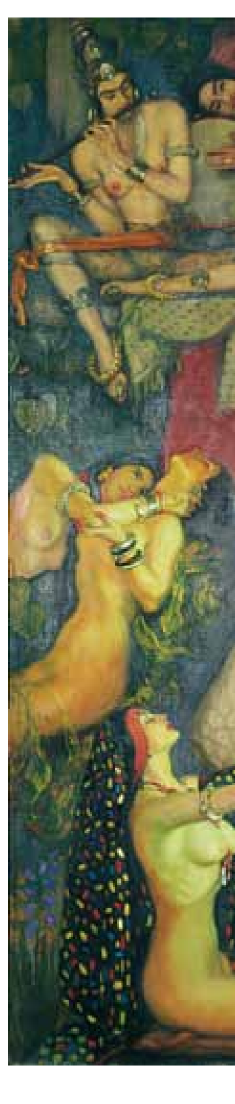
En 1900 consigue una pensión para la Academia de Roma, de la que más tarde será nombrado director. Profesor de Colorido y Composición y director de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, fue académico de número desde el año 1922, llegando a ser en 1934 director general de Bellas Artes.

El cuadro, presente en la Exposición de Autorretratos de 1943, fue donado por su autor a la Real Academia en ese mismo año. El artista aparece representado con la paleta en la mano, junto a



una mesa con sus útiles de trabajo, delante de una de sus obras, *Las tentaciones de Buda* (núm. 1.429), recientemente adquirida por el Museo, obra de la que ofrece una imagen invertida, incorporada, sin duda gracias a la utilización de un espejo al hacer su autorretrato.

Chicharro conjuga con maestría la simplicidad compositiva, con la figura estática de mirada penetrante y contorno definido, con el tratamiento expresivo del color, que se convierte en la preocupación principal del artista en esta obra. **BPL**



193 | EDUARDO CHICHARRO Y AGÜERA

Madrid, 1873 – 1949

Las tentaciones de Buda, 1916-1921

Óleo sobre lienzo, 366 x 290 cm. Firmado abajo en el centro: «E. Chicharro / 1921» [inv. 1.429]

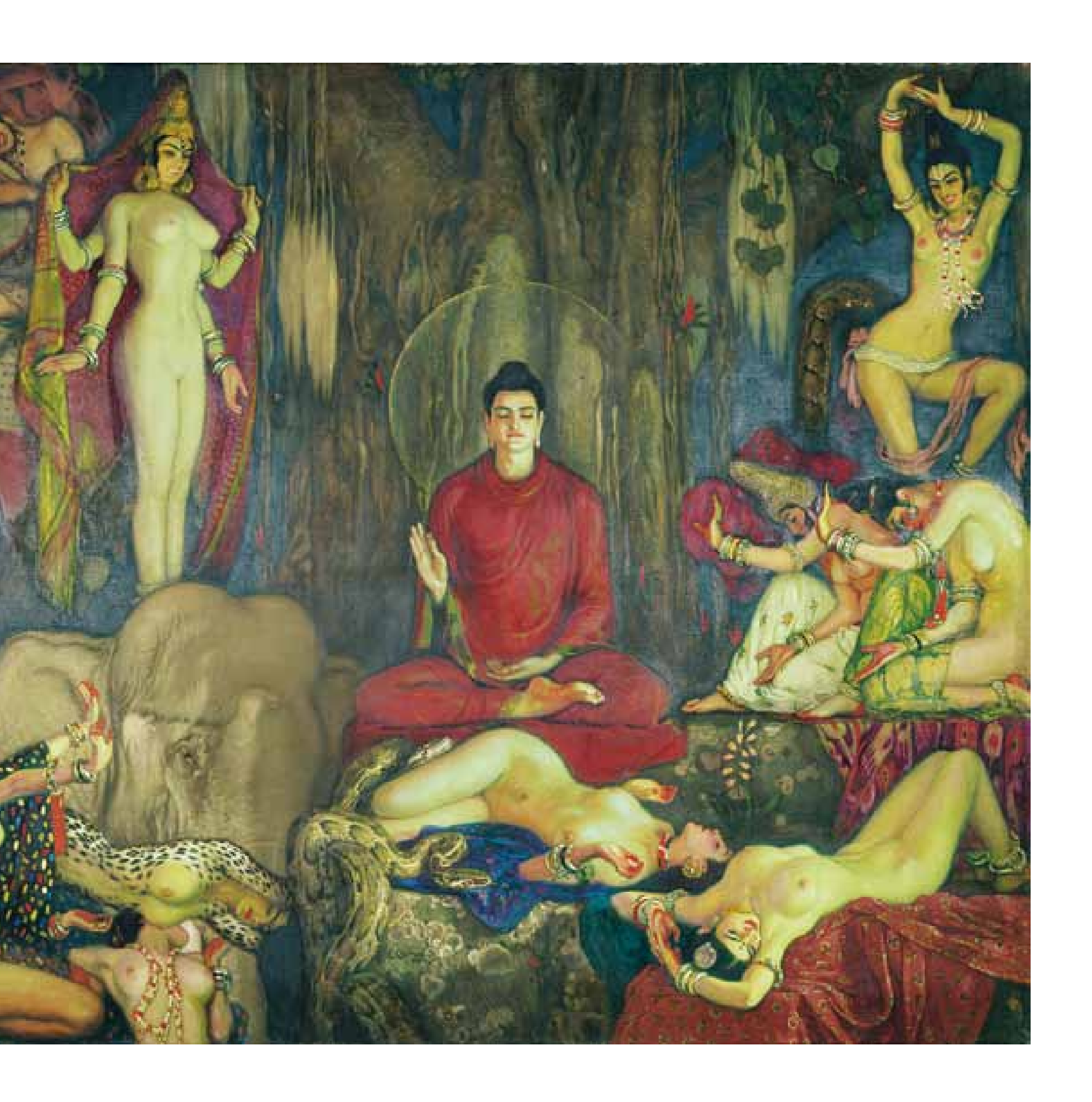
Muestra del excelente oficio de Chicharro, *Las tentaciones de Buda* encaja en el tipo de pintura de contenido emblemático que el artista alternaba con el luminismo de Sorolla.

El cuadro fue realizado entre 1916 y 1921, siendo el artista todavía director de la Academia de Bellas Artes de Roma. Con él obtuvo la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de 1922. Obra simbolista realizada en su madurez, tras estudiar la cultura y la filosofía hindú y la religión budista, en ella Chicharro conjuga su creatividad y buen oficio. Llevado por su admiración al poeta Rabindranath Tagore, representa la lucha de Buda contra las *Apsaras*, las hijas del Mal que personifican todas las tentaciones que pueden acechar a un hombre. Buda en el centro de la composición, sentado en un trono de diamantes al pie del árbol sagrado, permanece hierático y ensimismado logrando vencer al Mal (Mara) que desata contra él a las *Apsaras*.

A la izquierda, el Deseo representado en el abrazo de una pareja; la Concupiscencia, representada como mitad mujer y mitad pantera, flota en el aire. A continuación, la Ternura, tendida a los pies de Buda en actitud de abandono; la Voluptuosidad también tendida desnuda muestra su belleza; la Pereza, igualmente echada, acecha semioculta por la Concupiscencia. En el lado derecho la Adulación y su hermana la Lisonja se inclinan en actitud reverente con las manos en alto.

En un segundo plano Laksmí, la Venus india, aparece en pie erguida sobre el elefante sagrado. Una danzarina, arriba a la derecha, y en el lado opuesto, una flautista y una figura femenina que toca un pandero, nos hablan de la seducción de la música.

Todas las *Apsaras* responden a una iconografía típicamente hindú, con los pies y las manos teñidos de rojo y con joyas originales que el artista se hizo traer a su estudio. Finalmente en el ángulo inferior izquierdo la tentación más fuerte, la Belleza y el Amor encarnados en la figura de Yasoddhara, la esposa de Buda, cubierta con un manto de colores, que suplica a Buda que vuelva



a sus brazos, a lo que Buda contesta: «No te maldigo porque hayas tomado para mí una forma tan querida, tú no eres Yasoddhara; tú eres una ficción y la ficción debe morir ante la Verdad que soy yo». Buda insensible a todas estas tentaciones, dice a las *Apsaras*: «Mujeres, no sois más que sombras».

El cuadro, que se encontraba en colección particular ha sido adquirido en enero de 2001 con cargo a la Herencia Guitarte. Del especial aprecio que tenía el pintor por este cuadro da idea el que lo mantuviera en su estudio largo tiempo tal como aparece en su autorretrato también en el Museo (núm. 788). **BPL**



194 | Enrique Martínez-Cubells

Madrid, 1874 – Málaga, 1947

Vuelta de la pesca

Óleo sobre lienzo, 158 x 203 cm. Firmado en ángulo inferior izquierdo: «E. M-CVBELLS. RVIZ.» [inv. 765] Pérez Sánchez, p. 70; Guía sección A, p. 181

Discípulo de su padre, Salvador Martínez Cubells, Enrique estudia en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Muestra predilección por el arte moderno alemán, permaneciendo en Múnich desde 1899 a 1900. Más tarde viaja por Holanda, Bélgica, Italia y otros países europeos. Galardonado con primeras medallas en Múnich (1909) y en Amsterdam (1912), fue comendador de la Orden Civil de Alfonso XII y de la Real Orden de Isabel la Católica y caballero de la Orden de la Corona y de San Miguel de Baviera. Fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, así como de la de San Fernando.

La escena, representa el interior de un puerto, con un barco pesquero visto desde el muelle. En primer término, tres marineros se afanan en recoger la pesca. Al fondo se perciben otros barcos en un mar con reflejos oleaginosos. Una ligera bruma envuelve la escena, recordando el ambiente de puerto del Cantábrico. Realismo social en el tratamiento de los pescadores. La técnica suelta con pincelada larga y la gran luminosidad conceden un tratamiento impresionista a la obra.

El cuadro figuró en las Bienales de Venecia de 1924 y 1942, y fue legado a la Academia por la viuda del artista, doña Josefa Gargallo, en 1949. **BPL**

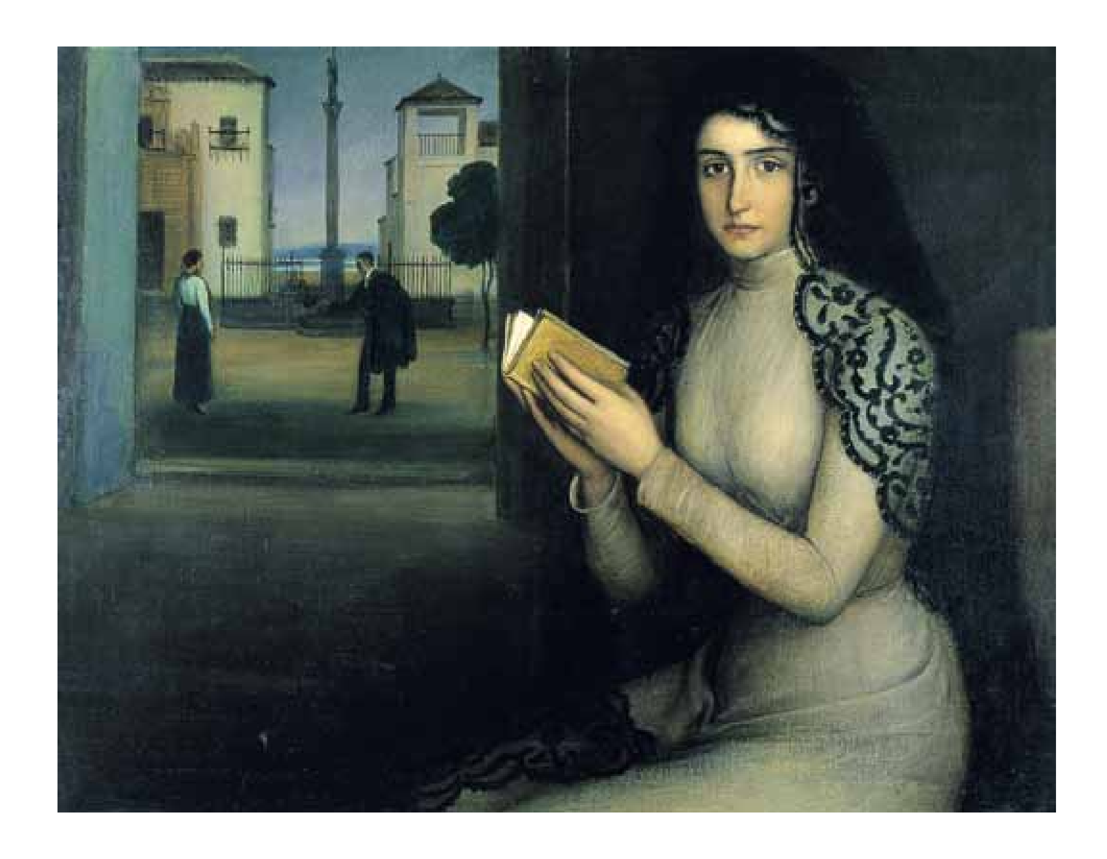
Mujer en oración (Nieves)

Óleo sobre lienzo, 69 x 90 cm. Firmado: «JULIO ROMERO DE TORRES / CORDOBA» [inv. 802] Pérez Sánchez, p. 73; Guía sección B, p. 156

Julio Romero de Torres se forma en el taller de su padre, Rafael Romero Barros, relacionado con la tradición tardorromántica, en contacto con los círculos de Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer. Desde 1891 colabora como ilustrador en los almanaques del *Diario de Córdoba* y la revista madrileña *Gran Vía*.

En 1907 viaja por Francia, Italia e Inglaterra, interesándose por el Simbolismo, el Renacimiento italiano y los prerrafaelistas ingleses. A partir de entonces crea su estilo personal, al que permanecerá fiel hasta su muerte. Su pintura, revalorizada recientemente, se encuadra en un arte regionalista con influencia del simbolismo. Está unido a la imagen de Andalucía y muy especialmente a la de su Córdoba natal. Fue profesor de Ropajes en la Escuela de Bellas Artes de Madrid.

Sus temas preferidos son las mujeres y asuntos relacionados con la copla regional. Con una buena técnica, dominio del dibujo y el color da a sus obras un carácter realista con un sentido poético al mismo tiempo propio del simbolismo.



En el cuadro de la Academia se muestra como especialista en el retrato de la mujer, captando la psicología femenina y creando tipos muy concretos en donde sus mujeres son símbolos.

En un interior representa a la joven sosteniendo un devocionario entre sus manos. Al fondo, la ventana de la izquierda deja ver una plaza cordobesa con una escultura del arcángel Rafael, patrón de la ciudad. En la plaza se percibe también cómo una mujer con velo responde al saludo de un hombre con capa y sombrero cordobés. Se funde, pues, en el cuadro el retrato femenino con un cuadro de costumbres. Por otra parte, en la escena del fondo, podemos interpretar una representación del amor sacro y del profano.

El lienzo presenta una composición similar a otras obras, como *Fuensanta* de 1909 o *Carmen* de 1915, del Museo Romero de Torres.

La obra fue donada por José González de la Peña, gran benefactor de la Academia, en 1955, después de recibir la Cruz de Alfonso X el Sabio. **BPL**

196 | Fernando Álvarez de Sotomayor

El Ferrol, La Coruña, 1875 – Madrid, 1960

Comida de boda en Bergantiños, 1916

Óleo sobre lienzo, 180 x 142 cm. Firmado en ángulo inferior izquierdo: «Sotomayor» [inv. 1.062] Piquero López, 1985, p. 95; Guía sección A, p. 183

Considerado como representante de una pintura regional, el espíritu de su obra encaja con la influencia de la generación del 98, que se volcó ante una situación crítica de España, buscando lo específico del país y un sentido de nacionalismo.

Sotomayor, al igual que otros habían hecho en la literatura, llevó al lienzo magistralmente la naturaleza y los tipos humanos de su Galicia. Alejándose de una visión dura de la pobreza, reflejó la alegría de vivir de los protagonistas de sus obras, realizando una exaltación lírica de las costumbres y del paisaje de su tierra.

La *Comida de boda en Bergantiños* puede considerarse como su obra maestra, en donde exhibe su maestría y profundo dominio de la luz y del color. Una primera versión del cuadro, denominada *Celebrando la fiesta,* de factura más simple y con un número menor de personajes, se encuentra en el Museo Nacional de Santiago de Chile. Existe también un estudio preparatorio representando una pareja en el Museo de Bellas Artes de La Coruña.

Con una observación prodigiosa del natural, Sotomayor describe un comedor en el que todos los movimientos están estudiados, desde la posición de los comensales, pasando por el atuendo, a la colocación del mantel y la vajilla conforme a las costumbres y ritos propios de la zona. En el contraluz creado por la ventana, el maestro reproduce con gran habilidad uno de sus famosos «lejos», de tono impresionista. Es de destacar el excelente estudio de la naturaleza muerta. La composición es de una gran simplicidad que evoca el realismo de los interiores holandeses del barroco. En



ella, junto a la aparente facilidad, se percibe un gran trabajo, que sólo es posible con la excelente preparación técnica, habilidad y maestría del pintor.

El cuadro, como relata el académico José Seijo, fue pintado en su estudio de la coruñesa plaza de María Pita. Terminado en la primavera de 1917, fue donado a la Academia por su hija María del Carmen en 1981. **BPL**

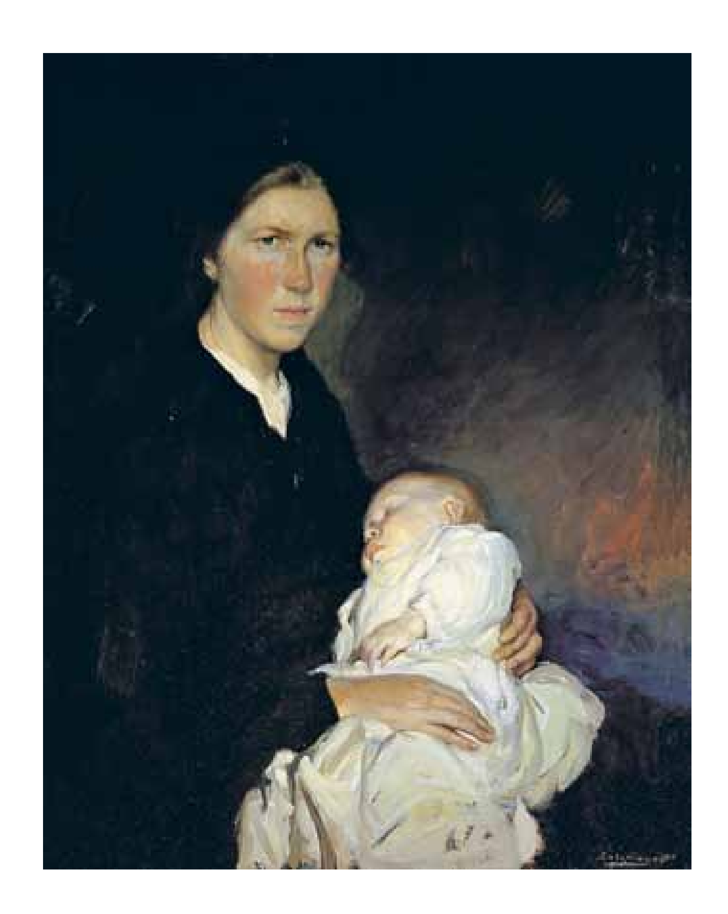
197 | Fernando Álvarez de Sotomayor

El Ferrol, La Coruña, 1875 – Madrid, 1960

Madre bretona

Óleo sobre lienzo, 99 x 80 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Sotomayor» [inv. 812] Tormo, p. 106; Cat. 1929, p. 73; Pérez Sánchez, p. 73; Guía sección B, p. 157

Pintor academicista de amplia y variada temática, nacido y formado en el siglo XIX, desarrolló buena parte de su labor en el XX. Su obra inscrita en un período sujeto a los principios tradicionales, marcada por su fuerte personalidad, es, sin embargo, de gran modernidad y creatividad, llevándole desde el mundo gallego de ambientes rurales hasta el retrato de sociedad.



El académico y crítico don José Francés le señaló como «el mejor intérprete del espíritu gallego». Perteneció a un grupo de pintores que, en el tránsito al siglo XX, supieron atraer de nuevo sobre España la atención de lo universal, consiguiendo una apertura hacia Europa y una revitalización de lo español.

Esta obra es un excelente ejemplo de realismo académico; la joven madre, sentada, sostiene al niño dormido en su regazo, mientras con su mirada, cargada de vida, conecta con el espectador. Contrastan las ropas blancas con el traje negro de la madre, lo que otorga una gran luminosidad al cuadro.

Sotomayor muestra en esta obra sus cualidades como retratista no sólo de personajes de la realeza y de la aristocracia, sino que es capaz también de captar con gran maestría el retrato en escenas familiares y tipos populares. La línea, la luminosidad y la elegancia de sus retratos han permitido relacionarle con maestros ingleses del siglo XVIII e incluso ver en ellos cierta influencia de los pintores flamencos.

El cuadro fue donado a la Academia en 1922, al ingresar el artista como miembro de número de la corporación. BPL

Retrato de la madre del artista, 1913

Óleo sobre lienzo, 86 x 58 cm. Firmado a la izquierda: «Mi madre / M. Benedito / 1913» [inv. 784] Tormo, p. 106; Cat. 1929, p. 74; Pérez Sánchez, p. 71; Guía sección A, p. 183; Guía sección A, p. 183

Valenciano como su maestro Joaquín Sorolla, pero más sobrio de estilo y colorido, Benedito logra una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1897, y dos años más tarde una pensión en Roma con *La familia del anarquista el día de la ejecución*. Tras nuevos galardones de 1904 a 1908, comienza a viajar por Francia y Holanda, pintando escenas y tipos rurales. Académico de San Fernando y director de la Real Fábrica de Tapices, es un prestigioso retratista y también son muy apreciados sus lienzos con temas de caza o vendimia. Este retrato transmite con sensibilidad y sin elementos superfluos la personalidad de la madre del artista.

Fue donado por el autor al ingresar en la Academia en 1924. MGA





199 | Julio González

Barcelona, 1876 – París, 1942

Cabeza de mujer acostada II, h. 1934-1936

Bronce 2/9, 15 x 20 x 21 cm [inv. E-606] . Inscripción de la hija del artista: "By R. Gonzalez". Fundición: "Susse Paris".

Hijo de un orfebre de origen gallego, Julio González Pellicer es el menor de cuatro hermanos y aprende desde joven, junto a su hermano Joan, orfebrería y forja del hierro en el taller paterno de la Rambla de Cataluña. En 1899 marcha a París, dedicándose en un principio a la pintura; expone en el Salon d'Automne y se relaciona con Picasso. Mantiene su interés por la escultura, que aumenta al comenzar su amistad con Constantin Brancusi en la segunda década del siglo. Para mantener a su madre y hermanas y a su pequeña hija, Roberta, en 1918 se ve precisado a entrar como obrero en un taller de soldadura autógena proveedor de Renault, utilizando posteriormente dicha técnica en sus esculturas. La década de los 30, a pesar de circunstancias cada vez más difíciles en lo económico y profesional, se ha considerado como el período más creativo del artista. Junto a la sobriedad filiforme, casi aérea, del bronce fundido en *Gran personaje de pie* (Valencia, IVAM), o las dos versiones de *Mujer sentada* (Madrid, MNCARS), realiza una serie de obras figurativas en que abandona el metal por la piedra tallada, con un tratamiento poderoso, icónico, comparable a la estatuaria clásica y medieval; así en *Cabeza yacente de mujer*, I y II (Valencia, IVAM). El bronce de la Academia pertenece a una fundición de nueve ejemplares y corresponde a la segunda versión, mostrando además clara afinidad con el óleo *María Teresa durmiendo* (Valencia, IVAM) y con el dibujo conservado en el Museo de la Academia, *Mujer pensativa/Femme songeuse* (Inv. 2519).

Adquirida con la Herencia Guitarte en junio de 2004. MGA

La Romanesa

Bronce a la cera perdida con pátina negra, 39 x 37 x 19 cm [inv. E-619]. Firmado en el lado inferior izquierdo de la base: "JOSE CLARA" y lleva el sello del fundidor "A. Valsuani"

A los doce años, Clarà ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Olot, siendo su maestro Josep Berga, que antes lo fue de Blay. Adquiere una gran base artística y un notable dominio del dibujo. En 1897 pasa a Francia para eludir ser llamado a filas, continuando su formación en la Escuela de Bellas Artes y Ciencias Industriales de Toulouse y desde 1901 en la de París, donde es discípulo de Ernest Barrias. En esta última ciudad obtiene sus primeros galardones y encargos importantes, además de relacionarse con Maillol y Rodin. Fallecido Barrias en 1905, le sucede Jules-Félix Coutau, último maestro de Clarà. En el aula del natural, modela éste el busto de una joven rumana (romanesa, en catalán) llamada Noémi Chevessier. Coutau decide sacar el molde y quedarse con un ejemplar en su taller; Clarà, a su vez, realiza varios vaciados en yeso, enviando uno a la Exposición Internacional de Barcelona. Otro ejemplar, dedicado "Al amigo don Manuel Ávila", se conserva en el Museo Clarà. El artista esculpió además una versión en mármol, cuyo paradero actual se desconoce.

La romanesa (titulada en un primer momento *Busto de muchacha*) es una de las mejores obras de la primera época de Clarà, con visible influencia de Rodin, no sólo en la forma de modelar sino en la intensidad de emociones y sentimientos. La misma joven, de expresión absorta y reservada, posa para otra de sus obras: la cabeza de *Erato*, musa de la poesía amorosa. *La romanesa* no es un retrato: más allá de los rasgos individuales, el escultor plasma sobriamente un arquetipo femenino del *noucentisme*, como la *Sensitiva* (E-76) de su paisano Blay lo es del modernismo. En febrero de 1925 Clarà sería elegido, por voto unánime, académico de Bellas Artes de San Fernando.



Adquirida con cargo a la Herencia Guitarte en 2001. **MGA**

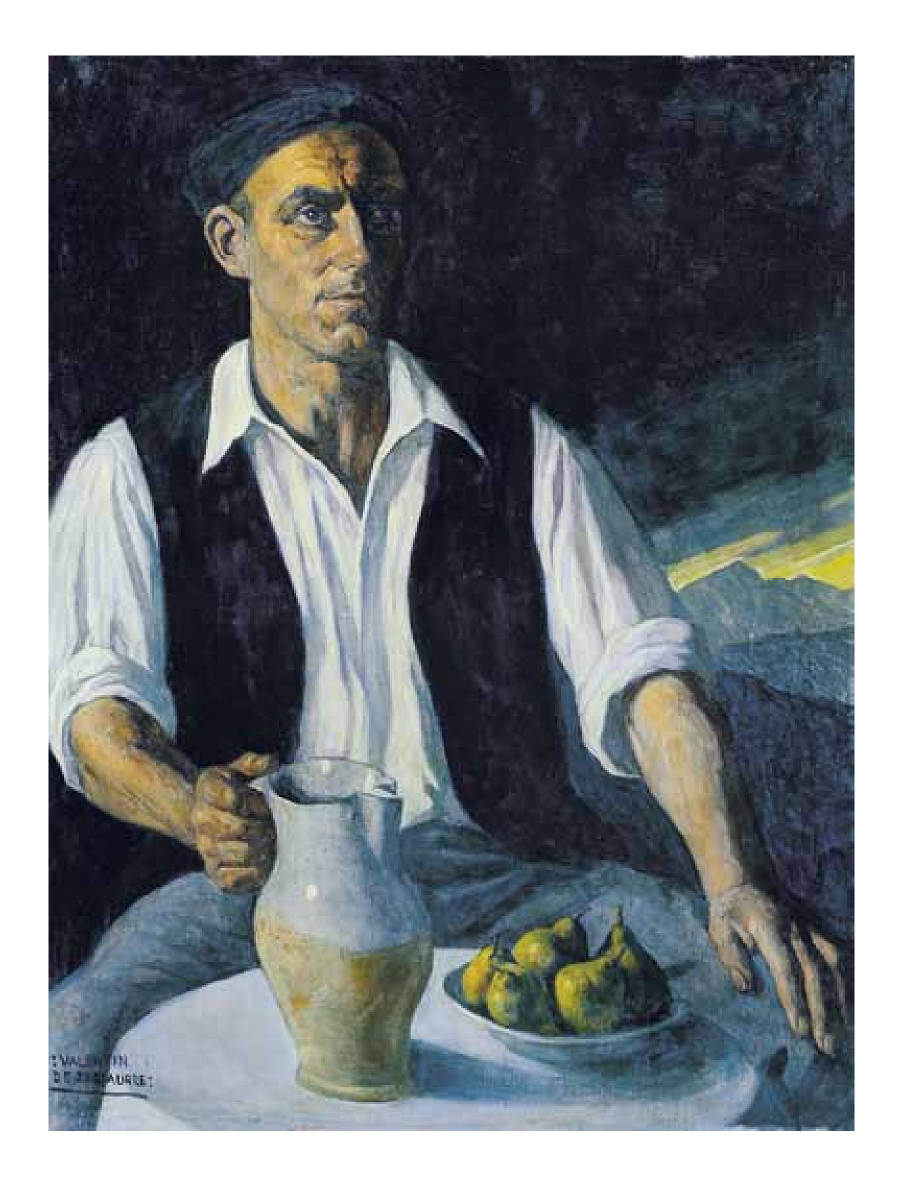
201 | Valentín de Zubiaurre Aguirrezábal

Madrid, 1879 – 1963

Campesino vasco

Óleo sobre lienzo, 83 x 62 cm. Firmado: «VALENTIN / DE ZUBIAURRE» [inv. 789] Pérez Sánchez, p. 72; Guía sección B, p. 154

Perteneciente a una familia de pintores, sordomudo de nacimiento, como su hermano Ramón, también pintor, y con una gran vocación por la pintura, Valentín de Zubiaurre desde los siete años aprende dibujo en la Escuela Nacional de Sordomudos con el también pintor sordomudo Daniel



Perea (1836-1909). Recogido, como él mismo dice, «en la soledad de su sordera», dedica su vida plenamente a la pintura.

En la Escuela de Bellas Artes de San Fernando tuvo como maestros a Ferrant, Muñoz Degrain y Moreno Carbonero. Allí aprende la composición, el colorido y el sentido de la luz tradicionales. En 1899 viaja por los Países Bajos, Francia, Alemania e Italia. Académico de Bella Artes desde 1945, y miembro de la Société des Beaux-Arts de París, alcanzó gran fama nacional e internacional y su obra está representada en numerosos museos.

A pesar de su formación madrileña, se siente atraído, como su hermano Ramón, por temas costumbristas ambientados en el País Vasco, aunque capta con especial sensibilidad el paisaje castellano. Sus figuras rígidas, inmóviles, quedan sumergidas en un especial mutismo, acentuando su expresividad y recordando por otra parte a los primitivos flamencos y alemanes.

El lienzo del aldeano de Garay fue donado por el artista al ingresar como académico de número en 1945. En él refleja, dentro del costumbrismo que le caracteriza, un tipo racial con indumentaria tradicional. Sobre un fondo oscuro, con un lejano paisaje misterioso, con luz de atardecer, la rígida figura del aldeano ocupa el primer término de la composición. Sentado ante una mesa en la que se representa con gran sentido naturalista un bodegón con una jarra y un plato con peras, evoca el carácter intimista de la escena, que se acrecienta por la utilización de una gama fría, contrastado con el juego de luces sobre el paisaje del valle de Garay que otorga un carácter poético a la composición. **BPL**

202 | Valentín de Zubiaurre Aguirrezábal

Madrid, 1879 – 1963

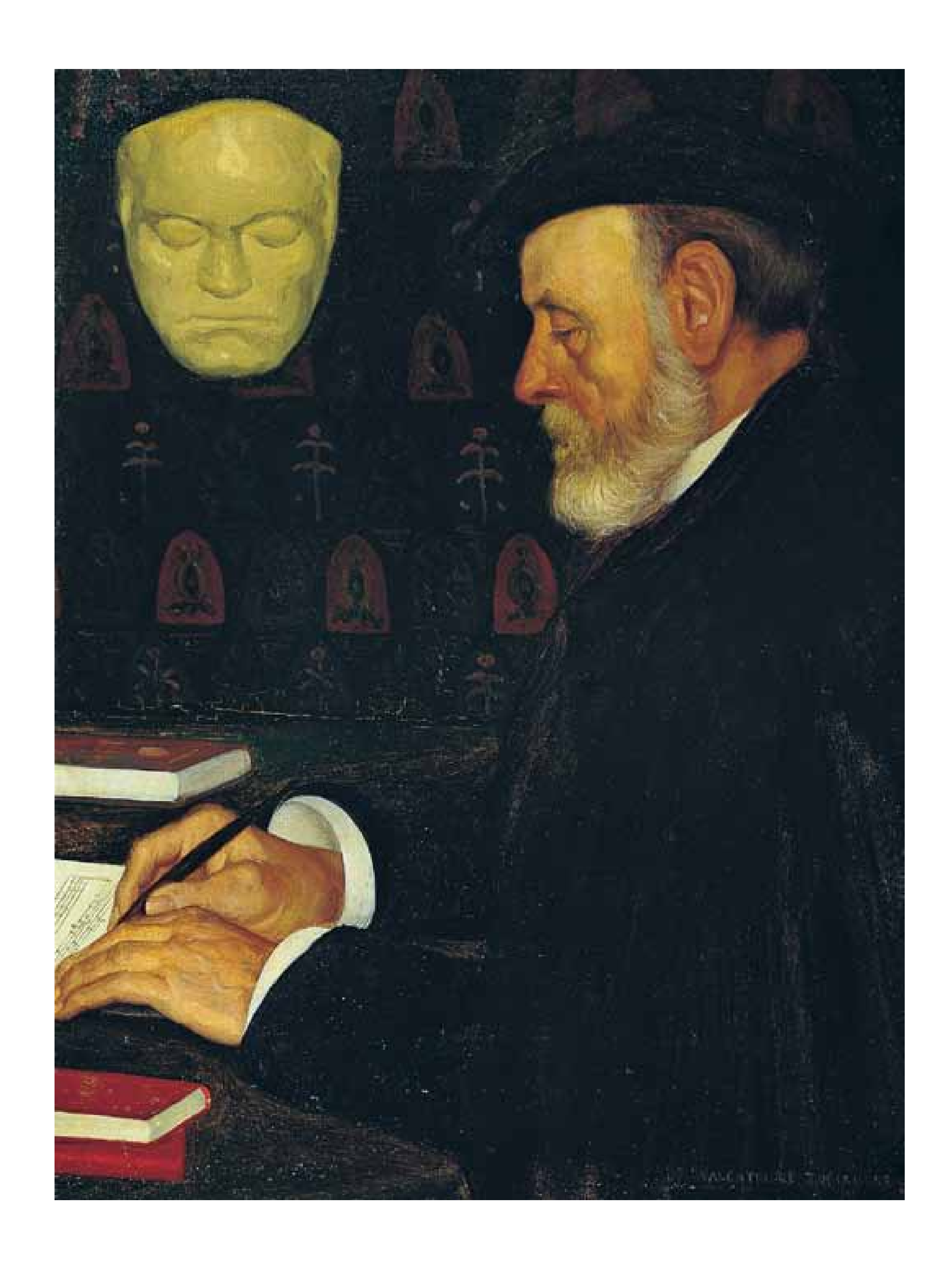
Retrato del padre del artista

Óleo sobre lienzo, 58 x 44 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Valentín de Zubiaurre» [inv. 907] Piquero López, 1985, p. 85; Guía sección A, p. 177

La figura del padre del pintor, de perfil, escribiendo música ante una mesa, se recorta sobre un fondo oscuro. En él destaca la máscara mortuoria, posiblemente de Beethoven, como genio inspirador. Rostro y manos están pintados con un tratamiento realista.

Valentín María de Zubiaurre y Urinobarrenechea (1836-1914), el padre del pintor, fue académico desde 1873, fecha en la que se establece la Sección de Música en la Real Academia. Director de la Real Capilla, y autor de numerosas obras profanas y religiosas, ha dejado una importante huella en la historia del arte musical español del siglo XIX. La primera ópera que se cantó en español en nuestro país fue *Don Fernando el Emplazado*, original del maestro Zubiaurre, estrenada en 1871.

Esta pintura fue ofrecida a la Academia al ingresar en ella el artista como miembro de número en 1945. **BPL**



Cabeza de mujer (Fernande), 1908

Bronce patinado, 18 x 16 x 12 cm. Firmado, fechado y numerado al dorso: «Picasso, 1908, 6 / 6. Sellada C. Valsuani, Cera perdida. Fundida en 1957» [inv. E-594]

Pablo Picasso es el artista que abarca y condensa como ningún otro el siglo XX, el que más caminos abre y, naturalmente, el que más polémicas y pasiones suscita. Desde 1904 vive y trabaja en París, pintando obras pioneras como el *Retrato de Gertrude Stein* (1905-1906), en que empieza a apuntar su interés por el arte primitivo. En marzo de 1907, Picasso compra dos cabezas ibéricas de piedra al secretario de Apollinaire, Géry-Piéret, que las había robado del Musée du Louvre. En abril o mayo (coincidiendo con el *Autorretrato* del Národní Muzeum de Praga en que se acentúan los rasgos primitivos) comienza una obra de gran formato, que concluye en julio y que será una de las pinturas más célebres del siglo XX: *Les demoiselles d'Avignon*. El pintor visita el museo etnográfico del Trocadero, cuyas esculturas africanas son para él una revelación. Se ha señalado que no fue Picasso el *descubridor* del arte africano, pues ya Matisse y Derain lo habían hecho, pero sí quien en esos años lo utiliza, junto con esculturas ibéricas como las ya citadas y otras egipcias,



para llevar a cabo un replanteamiento revolucionario de las artes plásticas. No le interesan los aspectos históricos o etnográficos de esas obras, ni copia ninguna en concreto, sino que toma de ellas los elementos formales que le importan. Trabaja intensamente: dibujos, acuarelas, pinturas y esculturas (como la *Cabeza de mujer,* en bronce, del Hirshhorn Museum de Washington, muy próxima a la de la Academia pero más rotunda y naturalista). Este proceso culmina en la polémica *Les demoiselles d'Avignon* y continúa en 1908 y 1909, con obras tan interesantes como *Tres mujeres* del Museo del Ermitage de San Petersburgo. En el bronce de la Academia, el rostro humano se ha transformado tan radicalmente, que ya no parece una máscara, como Gertrude Stein; es una máscara. Se exacerba obsesivamente el papel de los ojos, abiertos, fijos, inmóviles; y la rigurosa geometrización anuncia ya el comienzo del Picasso cubista.

La obra fue adquirida a la Galería Marlborough en 1996 con cargo a la Herencia Guitarte y con la ayuda del Ministerio de Educación y Cultura. MGA



204 | Pablo Gargallo

Maella, Zaragoza, 1881 – Reus, Tarragona, 1934

Máscara de Picasso, 1913

Bronce, 22 x 21 x 14 cm. [inv. E-608]

Se ha escrito que hoy interesa Gargallo por muchos motivos, y entre otros por lo mucho que su obra dice sobre el arte de la escultura en el siglo XX. Atraviesa una situación delicada, inestable, en riesgo de ser reducida a poca cosa, a monumentos solemnes e inútiles. Él no acepta la facilidad ni las fórmulas hechas, y en todo momento su obra, recorrida por maneras en apariencia inconciliables, se renueva y enriquece con libertad soberana. Gargallo y Picasso habían sido amigos desde su juventud. En 1913 Gargallo hizo de memoria una cabeza del pintor, ejemplar único tallado en piedra (hoy en el MNAC) y sacó luego un vaciado de yeso, a modo de máscara, cuyo original conservan los herederos del artista. La presencia de Picasso, sensual, poderosa, irónica, es captada por Gargallo con leves distorsiones que imprimen energía y movimiento. Ante la inmediata repercusión internacional de la obra, Gargallo realizó a partir de la máscara de yeso varios ejemplares en terracota (MNCARS, donación de Pierrette Gargallo) y en bronce (Museo Picasso en Antibes).

Adquirido con la Herencia Guitarte en junio de 2004. **MGA**

205 | Pablo Gargallo

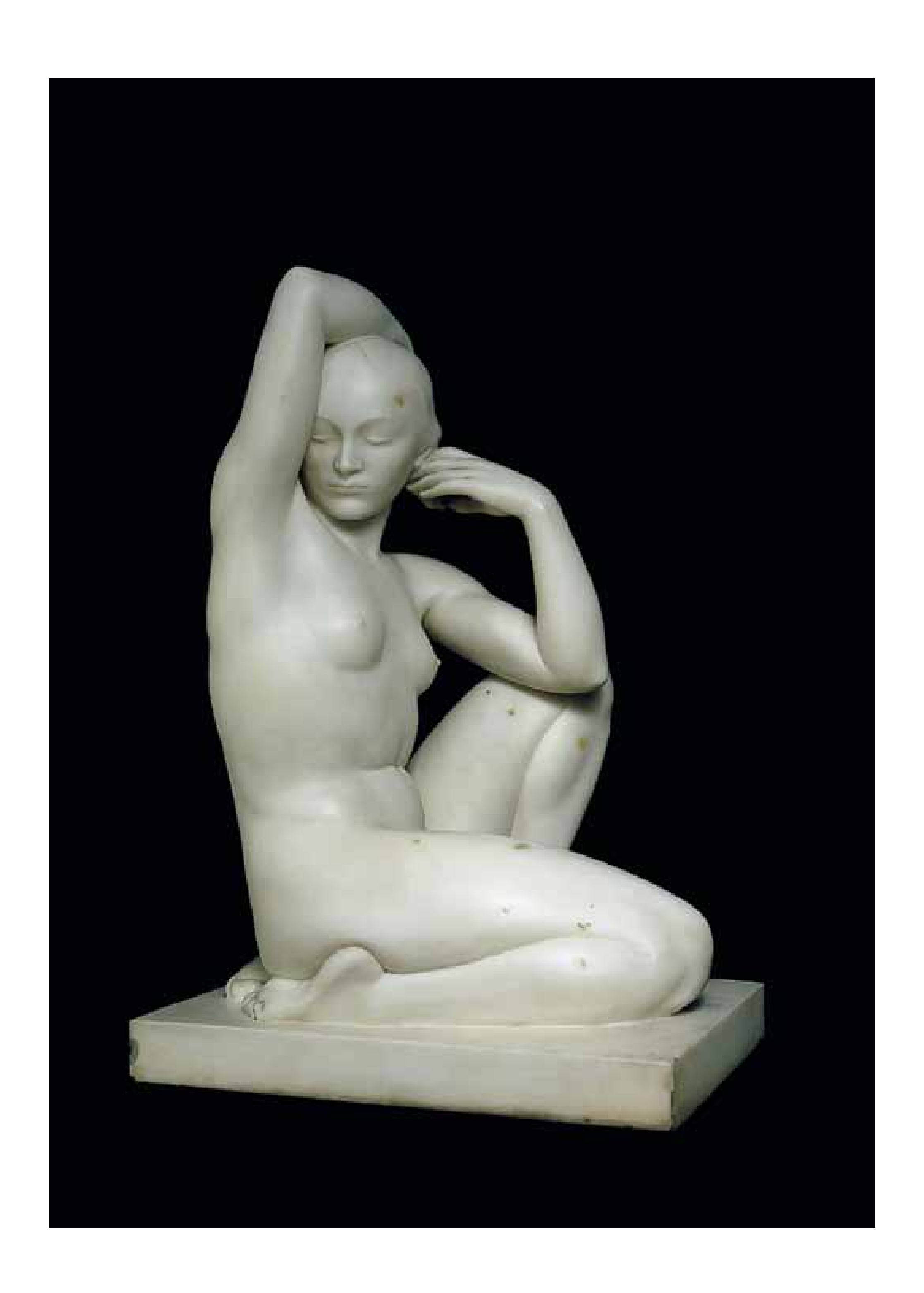
Maella, Zaragoza, 1881 – Reus, Tarragona, 1934

Academia, 1934

Mármol blanco, 76 x 36 x 51 cm. Firmado y fechado en el lateral derecho del pedestal: «P. Gargallo / 1934» [inv. E-369]

Nacido como Picasso en 1881, el aragonés Gargallo viene a la mente como el escultor vanguardista que construye la obra sobre el hueco, o en otras palabras vacía la materia (como en las diversas variantes de *Greta Garbo,* de 1930, o en el célebre *Profeta,* de 1933) hasta trazar los volúmenes casi en el aire, jugando al máximo con la luz para sugerir el bulto completo.

A no considerar la perfección de esta *Academia*, podríamos incluso creerla obra de la juventud del escultor, ejemplo de una forma de hacer que luego deja atrás. Muy al contrario, existe en el Gargallo de la madurez una asombrosa variedad de materiales y estilos, y tanto en el dibujo como al trabajar el mármol logra desnudos bellísimos, de un clasicismo a lo Maillol pero más juveniles y esbeltos. Es el caso del *Torso de gitanillo* de 1924, o de *Eco,* que como la *Academia* de nuestro museo se fecha en 1934, año de la muerte del artista. Hay que señalar en esta obra que es espléndida desde todos los ángulos de visión, cualidad rara y más cuando va acompañada de reposo y naturalidad. Ingresa en el museo en 1981, año del centenario de Gargallo. Existen otros dos ejemplares en mármol, pero Pierrette Gargallo en el catálogo del centenario afirma que sólo el de la Academia fue ejecutado íntegramente por su padre, interviniendo en los otros dos, para sacar los puntos, Fey y Geminiani. De esta obra existen diez ejemplares en bronce (uno de ellos está en el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza), y cinco en terracota. Fue adquirida en 1981 con cargo a la Herencia Guitarte. **MGA**



Retrato de los hermanos Baroja, 1925

Óleo sobre lienzo, 187 x 143 cm. Firmado: «Vázquez Díaz / 925» [inv. 998] Piquero López, 1985, p. 90; Guía sección A, p. 183

De familia acomodada, Vázquez Díaz mostró desde muy niño su inclinación hacia la pintura. A pesar de la imposición paterna que le lleva a cursar estudios de comercio en la Escuela Oficial de Sevilla, no dejó de estar en contacto con la pintura que se hacía en la ciudad, asistiendo a las clases nocturnas que se impartían en el Ateneo. Fue allí donde conocería a Ignacio Zuloaga, a Juan Ramón Jiménez y a otros artistas e intelectuales que influyeron en él de forma decisiva.

En 1902 se traslada a Madrid, donde frecuenta el Museo del Prado, realizando copias de los grandes maestros españoles; sin embargo no consigue ingresar en la Escuela de Bellas Artes como alumno. Su actividad no cesa y concurre también a las Exposiciones Nacionales de 1904 y 1906. Su conocimiento de los hermanos Baroja, le permite entrar en contacto con escritores y artistas y frecuenta el mundo teatral.

Desde 1906 a 1918 permanece en París recibiendo influencias de la pintura del momento y manteniendo amistad con Picasso, Gris, Max Jacob y especialmente con Modigliani. Por estos años, en sus viajes por Bélgica y Holanda, conoce a la escultora danesa Eva Preetsmann Aggerholm con la que contrae matrimonio en 1908. A partir de 1918 se instala en Madrid, en donde su pintura, inicialmente incomprendida, logra el reconocimiento general a partir de 1934, año en que obtiene la Primera Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes.

En este período realiza algunos de sus mejores retratos (de Falla, de los hermanos Baroja, de los Monjes Blancos), pero la obra de mayor resonancia es su conjunto de frescos del monasterio de La Rábida, realizados entre 1928 y 1930 en los que evoca el Descubrimiento de América.

Preocupado fundamentalmente por el dibujo y el color, en sus obras busca constantemente resaltar los volúmenes con una geometrización de formas en relación con el cubismo que vio en París. Este sentido escultórico le acerca por otra parte al escultor Bourdelle que fue su amigo y a quien consideró su maestro.

En esta obra, ligada al entorno intelectual y literario, el pintor supera con su arte el retrato cortesano burgués que el siglo XIX había puesto de moda. Es un cuadro que refleja la amistad de Vázquez Díaz con los hermanos Baroja, iniciada años atrás, cuando acababa de llegar a Madrid. En un interior, con grandes vigas entre las que se filtra la luz, los dos personajes están sentados. A la izquierda, el pintor y grabador Ricardo fumando en pipa, con la estampa del retrato de Fernando VII a caballo, óleo pintado por Goya por encargo de la Academia (hoy en el Museo, núm. 679), sobre sus rodillas. Junto a él, el escritor Pío, con aspecto descuidado, tocado con boina, evoca una apariencia entrañable, a pesar de su fama de hombre huraño. Don Pío apoya su mano derecha sobre un libro mientras sostiene unas cuartillas escritas en la izquierda. En la obra predominan las tonalidades frías. La geometrización y la plasticidad son características del autor, que denotan su paso por París y su contacto con el cubismo.

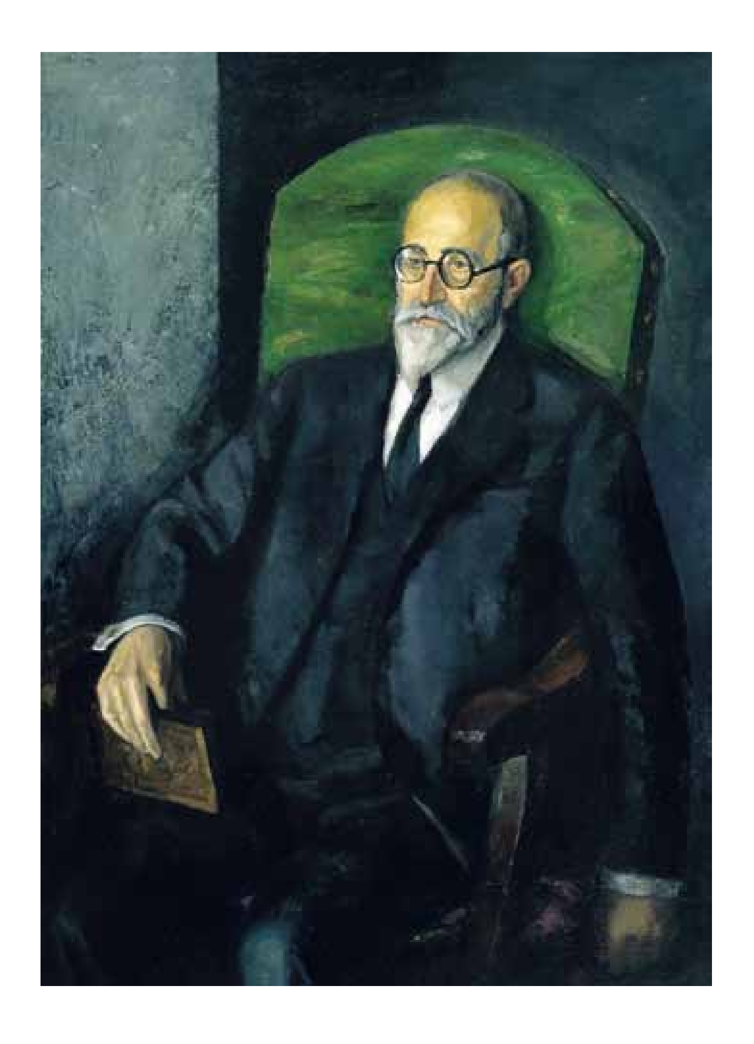


La obra fue donada por el pintor al ser nombrado académico de número en 1968, ocupando la vacante de Fernando Álvarez de Sotomayor. Precisamente en su discurso de ingreso, Vázquez Díaz hace constar expresamente que al entregar esta obra rendía un singular homenaje a Ricardo Baroja, lamentando su muerte antes de que la Academia hubiese considerado su nombramiento. **BPL**

Retrato de don Elías Tormo y Monzó, 1933

Óleo sobre lienzo, 129 x 92 cm. Firmado en el libro: «Elías Tormo / Vázquez Díaz» [inv. 999] Piquero López, 1985, p. 90; Guía sección B, p. 149

La obra realizada en 1933 pertenece a la mejor época del insigne retratista. Se representa al eminente catedrático (1869-1957) de Historia del Arte y académico de Bellas Artes desde 1913 en un interior en el que la única referencia espacial es el sillón verde sobre el que se sitúa el personaje. Con una enorme seriedad en el rostro y mirada pensativa, deja caer su mano izquierda mientras en la derecha sostiene entreabierto un libro en el que aparece la firma del pintor. El lienzo muestra el dominio del dibujo así como el sentido plástico que destaca los volúmenes a base de largos toques



de espátula, característicos del artista. La elección del personaje se debió sin duda a la buena relación de amistad existente entre ambos. No olvidemos que Tormo fue uno de los que firmaron la propuesta de académico del pintor en 1949.

La obra, presente en la Exposición Nacional de 1943, ingresa en la Academia donada por los herederos del pintor en 1969. BPL

208 | José María López Mezquita

Granada, 1883 – Madrid, 1954

Retrato de don José Francés, 1915

Óleo sobre lienzo, 89 x 115 cm. Firmado en ángulo inferior derecho: «año 1915 / J. López Mezquita» [inv. 866] Pérez Sánchez, p. 77; Guía sección B, p. 156

López Mezquita, pintor de vocación temprana, después de una primera formación en Granada junto a Larrocha, pasa en Madrid por el estudio de Cecilio Plá. Su brillante carrera le lleva, con tan sólo dieciocho años, a obtener la Medalla de Oro en la Exposición Nacional de 1901 con la



conocida obra *Cuerda de presos* en la que interpreta el tema social. Pensionado, viaja al extranjero y permanece algún tiempo en París. Es considerado como uno de los retratistas más representativos de la pintura realista de los primeros años del siglo XX, como refleja la serie de españoles e hispanoamericanos ilustres de la Hispanic Society de Nueva York.

Obra temprana, fechada en 1915, este retrato representa a José Francés (1883-1964), personalidad relevante en el mundo de las letras; escritor, novelista y crítico de arte; miembro de número de la Real Academia de San Fernando desde 1923, donde ocupará el cargo de secretario a partir de 1934 y hasta su muerte.

El retrato fue presentado en la Exposición Nacional de 1915. Sobre un fondo de paisaje, el académico aparece sentado en un sillón en actitud pensativa; junto a él una mesa con tapete y, sobre ella, unas flores, un retrato y varios libros. El artista, considerado como uno de los primeros retratistas del siglo XX, consigue captar con maestría el alma de sus personajes. Concediendo importancia al color, muestra una excelente técnica formal con la que logra infundir vida a sus figuras. Plasma así el individualismo del retratado con una enorme aproximación psicológica. **BPL**

209 | José María López Mezquita

Granada, 1883 – Madrid, 1954

Retrato de don Enrique Fernández Arbós, 1934

Óleo sobre lienzo, 77 x 64 cm. Firmado en el ángulo superior izquierdo: «A Enrique F. Arbós / Con sincero afecto y admiración / su amigo / López Mezquita»; en el ángulo superior derecho: «1934» [inv. 1.019] Piquero López, 1985, p. 92; Guía sección B, p. 149

Excelente retrato del director, compositor y violinista maestro Arbós (1863-1939), que fue académico de número desde 1924. De medio cuerpo, viste abrigo con un amplio cuello de piel y fija su mirada en el espectador. El cuadro, dedicado por el propio pintor a su amigo, revela la intensa vida y el individualismo que el autor, gran conocedor de la figura humana, infundía a sus obras y ofrece al mismo tiempo una gran maestría en el dibujo y en la técnica. **BPL**

210 | José María López Mezquita

Granada, 1883 – Madrid, 1954

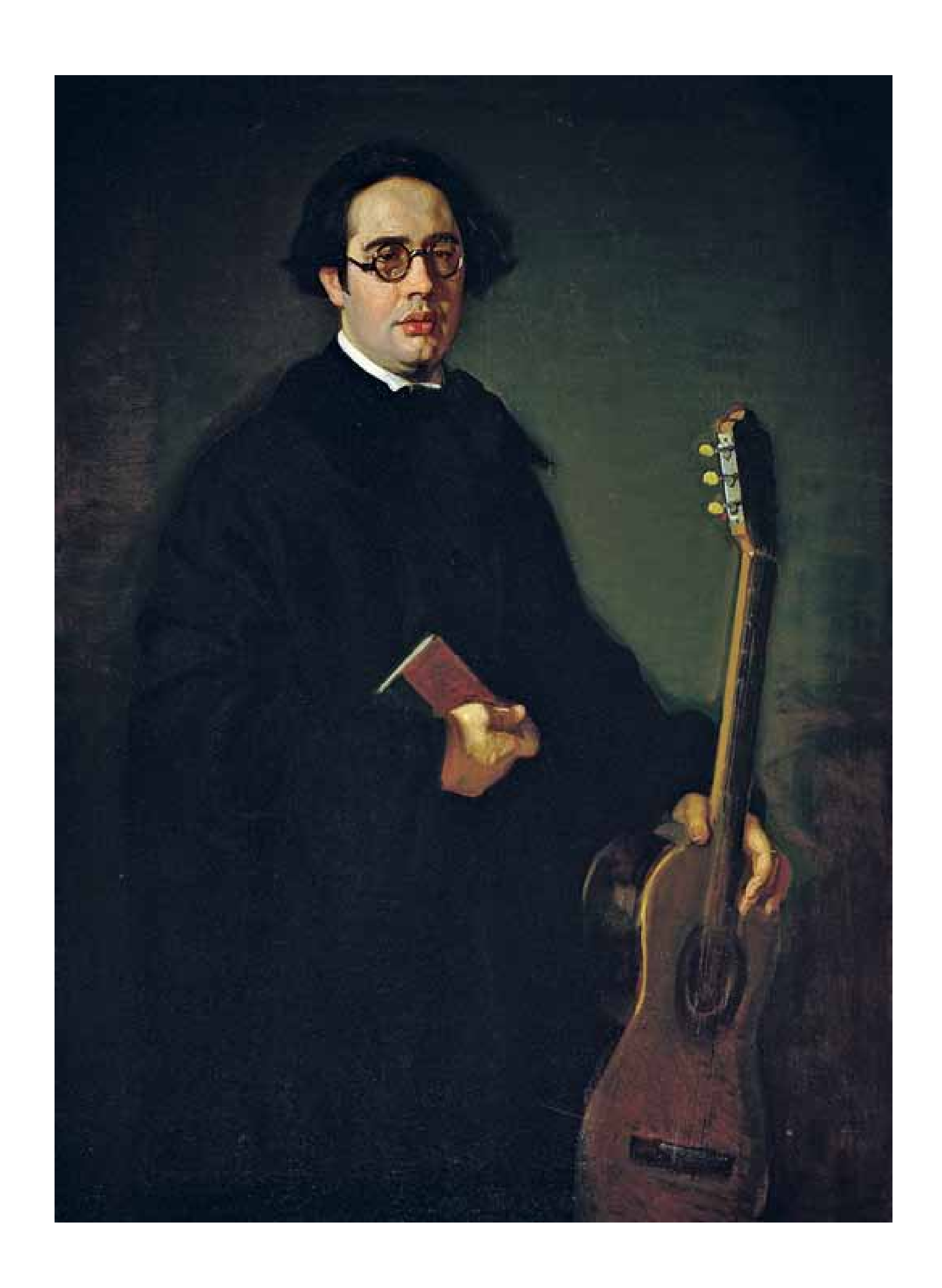
Retrato de Andrés Segovia

Óleo sobre lienzo, 133 x 98 cm. Firmado en el ángulo superior izquierdo: «J. López Mezquita» [inv. 1.310] Piquero López, 1999, p. 146; Guía sección A, p. 178

El genial guitarrista Andrés Segovia (1894-1987), una de las figuras más destacadas de la música española, defendió la guitarra clásica por todo el mundo. Artista universal para el que escribieron también grandes músicos como Falla, Rodrigo, Turina... Ingresa en la corporación como académico numerario en 1978. Aparece en esta obra retratado con su guitarra y un libro en su mano derecha.



Tras la muerte del maestro, el retrato fue donado a la Academia por la familia en un solemne acto celebrado el 21 de febrero de 1988. Junto con el del maestro Arbós (núm. 1.019), pertenece a la serie de cuadros de escritores, artistas y hombres de mundo que realiza el pintor. Dentro de los cánones tradicionales que le caracterizan, López Mezquita capta con gran realismo la personalidad del retratado, utilizando una técnica suelta que ha hecho que algunos autores vieran en ella un recuerdo velazqueño. **BPL**



La cupletista, 1927

Óleo sobre lienzo, 96 x 200 cm [inv. 1465]. Firmado abajo a la derecha: *J. Solana*.

En 1927, Solana celebra por primera vez una exposición individual en Madrid (Museo de Arte Moderno), presentando veinticuatro pinturas entre las que se cuenta *La cupletista*. En su exiguo camerino, una mujer joven y ya desencantada se recuesta en el sofá fumando un cigarrillo; viste chaquetilla torera de alamares, zapatos de raso con hebilla y falda de volantes. Sus orígenes flamencos, tal vez gitanos, se han hecho mero reclamo en la vida nocturna de la ciudad. Las copas y botellas ante el espejo, así como la guitarra, expresan el mundo que se ha construido frente a la hostilidad los límites de su mundo. El perro es el único ser vivo que la acompaña. El capote bordado y el sombrero de ala ancha acentúan la presencia de lo taurino, una constante en la obra pictórica y literaria de Solana que incluso se vistió de luces como banderillero. El artista prescinde de toda referencia espacial, de modo que el espectador se enfrenta con la mirada directa y la leve sonrisa que parecen desafiar toda dificultad o desarraigo. Solana, atraído por Goya desde la adolescencia, evoca a la *Maja vestida* y también hace directas referencias a la *Mujer con traje español* de Manet (Universidad de Yale, EE.UU.) y al *Bar del Folies-Bergère* en el bodegón. El empleo del negro en los contornos y la paleta sombría no buscan tanto reflejar lo visible como crear un personaje y una atmósfera. Solana se granjeó la admiración de pintores y escritores: Zuloaga, Gómez de la Serna (a quien dedicó su libro *La España negra*), Iturrino, Riancho, Bacarisse, Unamuno, Gerardo Diego... Este cuadro humanísimo, áspero y magistral refleja la sensibilidad de toda una generación hacia la cultura popular, como ya lo hiciera, poco tiempo atrás, el Festival de cante jondo (1922) organizado en Granada por Manuel de Falla.

Adquirido en noviembre de 2006 con cargo a la Herencia Guitarte. MGA





212 | José Gutiérrez Solana

Madrid, 1886 - 1945

Los Disciplinantes, 1933

Óleo sobre lienzo, 51 x 82 cm [inv. 1452]

En la obra de Gutiérrez Solana, la referencia a Goya es una constante: más allá de la alusión a determinados cuadros o figuras, es un influjo general y profundo. Con todo, Solana se acerca a Goya con una visión muy personal, que va elaborando obras del maestro en clave sombría y distorsionada. Se ha señalado la identificación excesiva de ambos artistas como pintores de un mismo mundo, cerrado en sí mismo, supersticioso y violento, obsesionado por la muerte; la "España negra" cruenta y dramática, expresada en trazos ásperos y paleta oscura. Estas interpretaciones parciales llevan a no deslindar lo "goyesco" de lo que es en realidad "solanesco" [1]; pues a Solana no le interesa en Goya la luz, el color ni la precisión del dibujo. A los catorce años fue admitido en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde hasta 1904 asistió irregularmente, y después continuó sus visitas a la Academia pasando horas absorto ante Goya, en especial el *Entierro de la sardina* con sus máscaras. Otro de los motivos que recorren la pintura de Solana, las figuras de encapuchados y penitentes, responde a las de Goya en la *Procesión de disciplinantes* de la Academia.

Son visibles en la presente obra préstamos muy directos de la tabla de Goya: así, el flagelante que aparece de espaldas con faldellín blanco y los encapuchados del segundo término tocando trom-

petas. Junto a éstos, flanqueada por dos cirios como un paso procesional no iniciado todavía, la talla de Cristo en la cruz a gran tamaño acentúa lo austero y dramático del conjunto, con el negro cabello natural frecuente en nuestra escultura religiosa del Barroco. Incluso la mujer arrodillada de la izquierda evoca a las que en Goya aparecen de espaldas, como dos siluetas negras. El friso de personajes se sitúa muy próximo al plano del cuadro, ante un perfil amurallado en que reconocemos la ciudad de Ávila. Cabe recordar el célebre *Cristo de la Sangre* de Ignacio Zuloaga (MNCARS), con idénticos y larguísimos cirios, la misma cabellera negra y la vista de Ávila al fondo, pintado en 1911. Cinco años antes, en el madrileño Nuevo Café de Levante, Zuloaga elogiaba una *Procesión en Toledo* presentada por Solana a la Exposición Nacional, sin saber que el joven pintor asistía a la tertulia. Solana se dio a conocer y meses más tarde regaló aquel cuadro a Zuloaga.

Adquirido con la Herencia Guitarte en 2003.

MGA

213 | Juan Gris

Madrid, 1887 –
Boulogne-Billancourt, Francia, 1927

Frutero y periódico, 1920

Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm. Firmado: «Juan Gris / 2-20» [inv. 1.393] Piquero López, 1999, p. 173

Formado en la Escuela de Artes y Manufacturas de Madrid, Juan Gris mostrará interés por la construcción matemática. Su papel en el cubismo fue reconocido tardíamente, en parte porque no se revela como pintor hasta 1912 y porque, al estallar la Primera Guerra Mundial, la galería de su marchante, el alemán Kahnweiler, es confis-




AL
LE
Juan Gris
2-20

cada. Ello le lleva a vivir en la miseria y muchas de sus obras desaparecen hasta 1920-1921, lo que impide valorar su originalidad respecto a artistas como George Braque y Pablo Picasso.

A partir de 1912, como expresa Kahnweiler, Juan Gris convierte la pintura «en arquitectura plana y coloreada», y surgen sus primeros experimentos cubistas. El cuadro de la Academia, de paleta extremadamente sobria a base de grises, pardos y azulados, está próximo a la aguada de 1919 titulada *Le journal.* Fue adquirido con cargo a la Herencia Guitarte en 1996. **BPL**

214 | Victorio Macho

Palencia, 1887 – Toledo, 1966

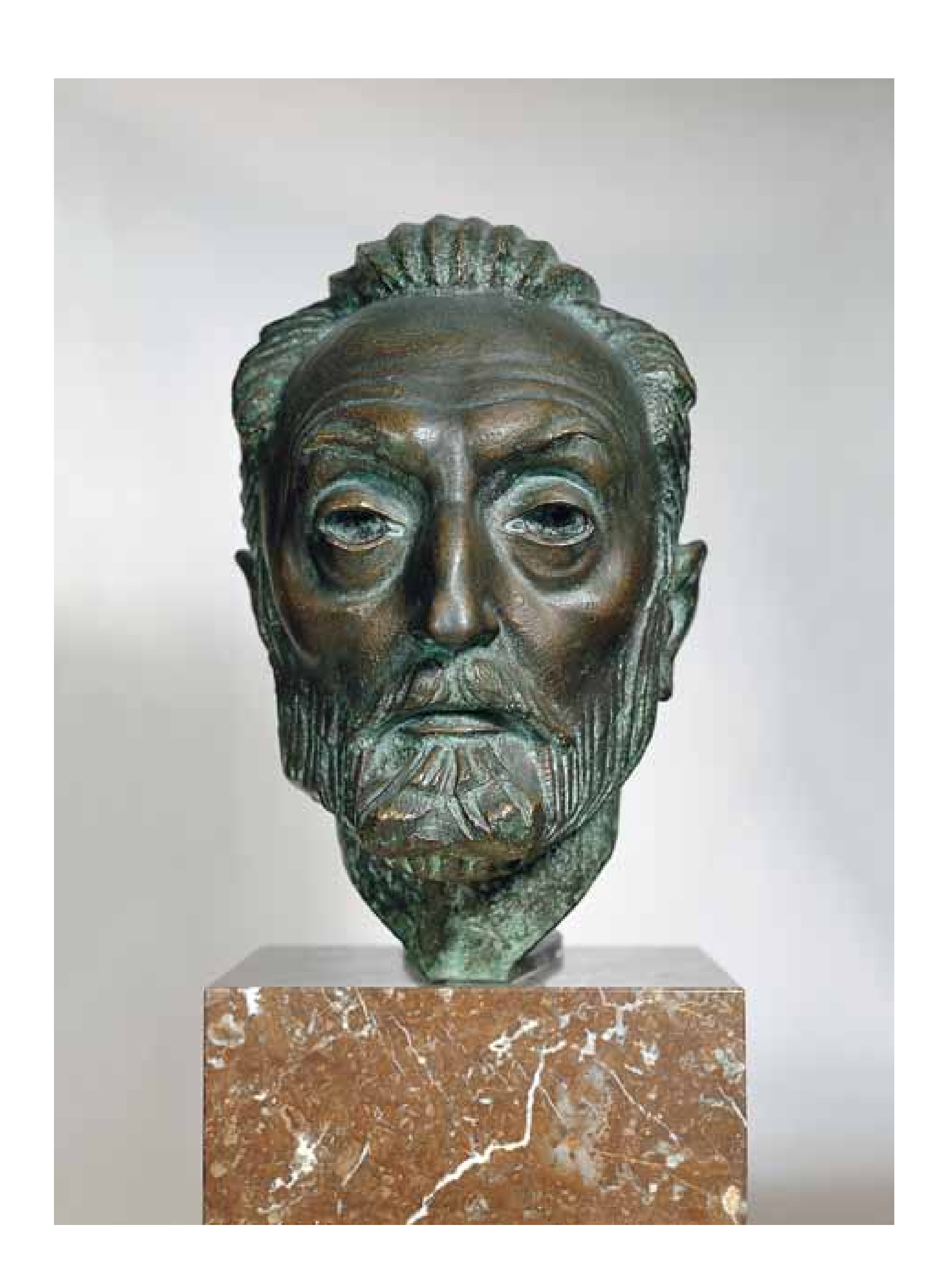
Miguel de Unamuno, 1924

Bronce patinado en verde, 46 x 30 x 35 cm. Firmado en el soporte: «VICTORIO MACHO / MIGVEL DE VNAMVNO»; con la marca del fundidor: «Codina Hnos.» [inv. E-6]

En su taller toledano de la Roca Tarpeya podemos hoy apreciar la obra de este gran maestro. De familia humilde, llega a Madrid con quince años, pensionado por la Diputación de Palencia. Su primer encargo importante es el *panteón del Doctor Llorente* (1917), y un año después el monumento a *Pérez Galdós* en Madrid. Tras el colosal *Cristo del Otero* (1927-1930) en su ciudad natal y el retrato de *Dolores Ibárruri*, es elegido miembro de la Academia de San Fernando (1936). Con la guerra marcha a Sudamérica, ejecutando obras importantes como la estatua ecuestre de *Belalcázar* (1938) en Popayán y el *monumento a Uribe* (1940) en Bogotá. En 1952 regresa a España; de esta etapa final hay que señalar las efigies de *Menéndez y Pelayo* (1956) en Santander, y de *Benavente* (1962) en el parque del Retiro madrileño.

La estrecha amistad entre Unamuno y el escultor deja como fruto en 1924 una monumental figura de cuerpo entero (Colegio de Anaya, Salamanca), y el bronce de la Academia es el estudio de cabeza de dicho monumento. El vasco ilustre, decano de la Generación del 98, viene plasmando su inquietud y su profundo amor a España en sus escritos y cartas (recordemos las que cruza con el malogrado Ángel Ganivet), y colabora desde su fundación en revistas como *La Vida Literaria,* dirigida por Clarín e ilustrada por Isidre Nonell y Ramón Casas; *Arte Joven,* que publica dibujos de Nonell y Picasso, o *Alma Española,* junto a escritos de Baroja, Valle-Inclán y Rubén Darío. Una vez más, se cumple el rasgo distintivo de la Edad de Plata, la mirada común del arte, el pensamiento y la literatura, estrechamente hermanados.

Para el espíritu riguroso de Unamuno no se podía pedir lenguaje escultórico mejor que el de Victorio Macho, sereno y enérgico al modelar el perfil aguileño del rector de Salamanca. Macho fue académico en 1936. Algún tiempo después, solicitó esta obra que él había donado, para llevarla a una exposición en París; pero el escultor ya no volvió a España después de la guerra, por lo que pasó a la condición de académico correspondiente en octubre de 1942, según lo previsto en el Reglamento. En 1951 se advierte alguna alarma en el acta de la sesión de 26 de noviembre: «Han transcurrido ya doce años desde que el Sr. Macho se llevó las dos obras [esta escultura y un dibujo]... que son propiedad de la Academia de Bellas Artes de San Fernando». Azcue precisa que



el escultor fue reintegrado a la categoría de numerario cuando volvió a residir en Madrid, en 1953, y sin duda con su regreso se recuperó también la magistral cabeza de *Miguel de Unamuno*.

Donación del autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1936. MGA

Sonata 14 (II), 1912-1913

Óleo sobre lienzo, 168 x 200 cm [inv. 1471]

En diciembre de 1910 Fernando Labrada, pintor de precoz talento, se casa en Madrid con la joven Antonia Chércoles. Para entonces ya es pensionado de la Academia de Bellas Artes en Roma, donde el matrimonio va a residir hasta 1913. En 1911 ha pintado a su esposa sentada al piano, de espaldas, tocando la sonata nº 14 de Beethoven conocida como *Claro de luna*: aquella fue la primera versión de este cuadro, *Sonata 14 (I)*, hoy en paradero desconocido. Tal circunstancia aumenta el interés de poder brindar al público la segunda versión, fechada en el invierno de 1912-1913 y conservada hasta hoy por los descendientes del pintor. Labrada, precisado a trabajar en sus envíos reglamentarios de pensionado, dejó el lienzo sin concluir; pero ello no resta nada a su calidad y refinamiento. La elegancia y serenidad de la figura, la perfección en el dibujo y el manejo sutil de la luz son excepcionales en un artista de 25 años.

Donación de la familia Labrada en 2008. MGA





216 | Julio Antonio (Antonio Julio Rodríguez Hernández)

Mora de Ebro, Tarragona, 1889 – Madrid, 1919

La Poesía, 1914

Bronce, 25 x 14 x 22 cm. Firmado y fechado en el lado derecho del pedestal: «Julio Antonio / MCMXIV»; detrás: «MIR Y FERRERO / FUNDIDORES – MADRID» [inv. E-373] Azcue Brea, 1986, p. 301; Azcue Brea, 1994, pp. 485-486

Hijo de un militar destinado en Cuba, Julio Antonio vive desde 1897 con su familia materna en Barcelona, iniciando su formación con el escultor Feliu Ferrer. A los catorce años, un nuevo traslado familiar a Murcia es la ocasión de un precocísimo debut del artista, que todavía firma como Antonio Rodríguez. Gracias a una beca de la Diputación de Tarragona, en 1907 llega a Madrid para estudiar con Miguel Blay. Es consciente de su propia valía y no quiere imitar a nadie, pero en una carta familiar escribe respecto a Blay: «Es el único que respeto en cuanto a dominar la materia». Vive con estrecheces que minan su salud. En 1909, otra beca de la Diputación le permite viajar a Italia y estudiar directamente a Donatello y Miguel Ángel, influencias decisivas en su obra, junto con Rodin. A su regreso se traslada a Almadén y trabaja del natural, creando las extraordinarias cabezas de mineros que se denominarán los *Bustos de la raza* (1914). Julio Antonio se gana la

admiración de Menéndez Pidal, Marañón, Gómez de la Serna y Pérez de Ayala; pero rechaza los certámenes oficiales y el éxito buscado en modas ajenas. Enfermo de tisis, muere a los treinta años dejando una obra de pureza clásica y a la vez poderosamente personal.

El bronce de la Academia es una figura alegórica femenina, recostada sobre una roca. El tocado de la cabeza y el equilibrio y rotundidad del cuerpo evocan la Grecia clásica. Podría tratarse de un estudio para un monumento sobre el tema. El original, en escayola con pátina bronceada, es de 1912 y se conserva en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. El Museo de Arte Moderno de Tarragona posee otro ejemplar en bronce. La pieza fue donada por don Fernando Guitarte en 1970. **MGA**

217 | Joaquín Vaquero Palacios

Oviedo, 1900 – Madrid, 1998

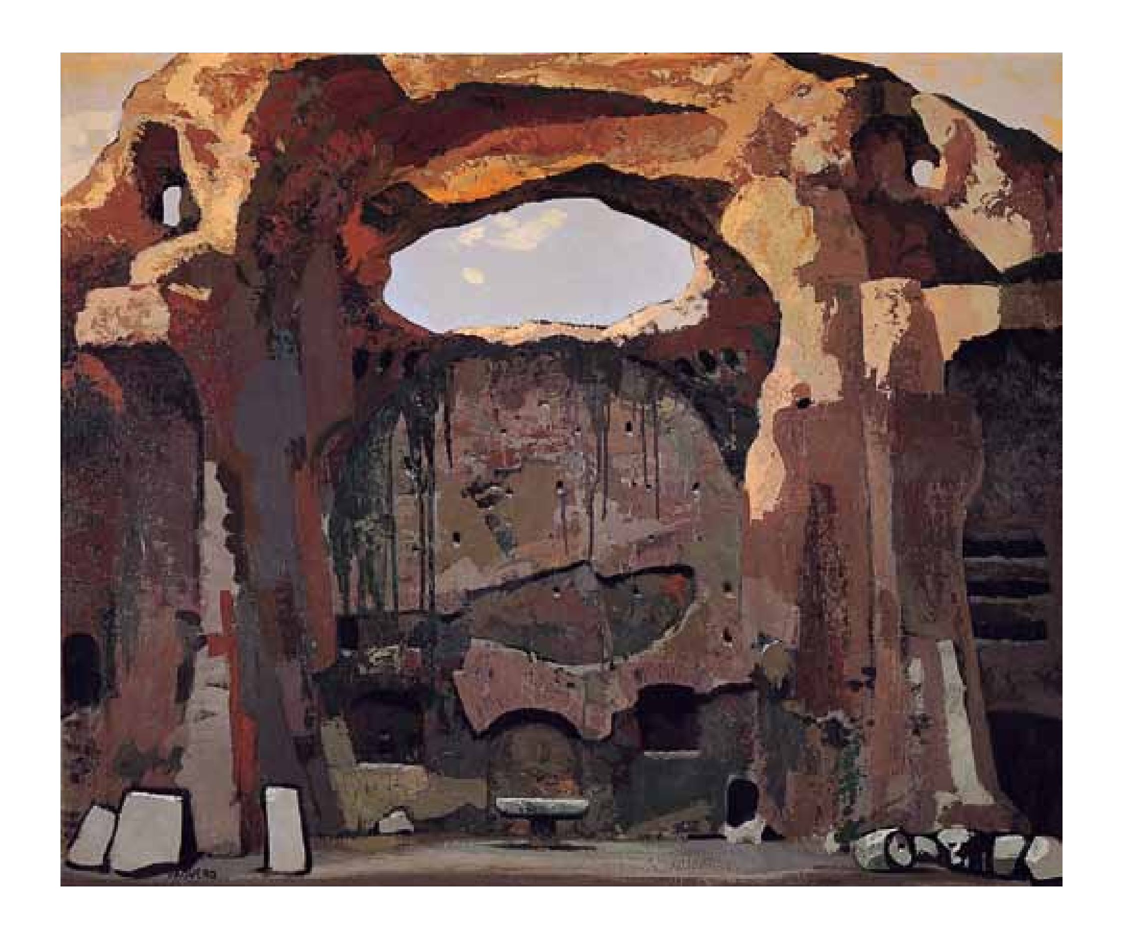
Termas de Caracalla, 1955-1960

Óleo sobre lienzo, 98 x 117 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «VAQUERO» [inv. 1.089] Piquero López, 1985, p. 97; Guía sección A, p. 138

Vaquero Palacios fue un arquitecto humanista, con un conocimiento profundo del pasado que le llevó a la restauración de monumentos antiguos. Su mentalidad renacentista le hizo cultivar también la escultura y muy especialmente la pintura. Español internacional, fue viajero infatigable por Europa, América y norte de África.

Nacido en el ambiente fabril del norte de España, hijo de un promotor de empresas industriales fue uno de los primeros pintores en captar la belleza de las fábricas o los contrastes lumínicos de los altos hornos. En general, su pintura se caracteriza por un concepto arquitectónico. Realiza fundamentalmente una *arquitectura de paisajes* en donde la figura humana está ausente. Su estilo evoluciona a partir de una primera etapa en que plasma sus impresiones del natural, con paleta próxima al impresionismo, hacia obras en las que la forma es lo elemental y donde su paleta se hace más sombría. La pintura de Joaquín Vaquero Palacios tiende finalmente a cuadros con formas puramente plásticas, cargados de un sentido trágico, como observamos, por ejemplo, en estas ruinas romanas, lienzo entregado por su autor en el año 1969 al ingresar como miembro de número de la corporación.

El cuadro que fue realizado durante su estancia de diez años en la Academia de España en Roma, nos muestra la obra de un pintor conocedor de todos los recursos técnicos que tiende a una simplificación y síntesis no exentas de emoción. Representa una gran cámara de las termas romanas con un altar en el centro. Fuertes efectos lumínicos resaltan la grandiosidad plástica de la arquitectura romana y ponen en evidencia una cierta melancolía. En suma, el lienzo realizado en el estudio del artista partiendo de apuntes del natural, nos muestra la peculiar visión de un pintor arquitecto ante la naturaleza, desentrañando el alma del paisaje y donde, como dijo el marqués de Lozoya, se adivina también un poeta de fina y delicada sensibilidad. **BPL**



218 | Luis Mosquera Gómez

La Coruña, 1900 – 1987

Retrato de don Manuel Gómez Moreno, 1964

Óleo sobre lienzo, 82 x 101 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Luis Mosquera» [inv. 811] Pérez Sánchez, p. 73; Guía sección A, p. 188

Luis Mosquera, artista de vocación temprana, estudió en París, obtuvo distintas medallas en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1941, 1943 y 1945), y está considerado como uno de los más calificados pintores en el difícil género del retrato.

En el interior de su despacho, sentado en un sillón frailero, ligeramente de perfil, el ilustre académico examina abstraído una pieza de cerámica antigua, que sostiene entre sus manos, evidencia de su pasión por el arte. El cuarto está iluminado por una suave luz tamizada que deja ver al fondo en penumbra una mesa y un cuadro. Es un retrato sobrio en el que destaca la técnica suelta en la ejecución del rostro.

El lienzo pertenece al grupo de retratos contemporáneos ilustres que realiza el pintor y en los



que consigue una visión de serenidad y humanidad. Fue donado por su autor, al ingresar como académico de número en 1964, ocupando el sillón que anteriormente había correspondido a Eugenio Hermoso. Don Manuel Gómez Moreno (1870-1970), uno de los intelectuales más ilustres del siglo pasado, fue gran historiador del arte, arqueólogo, catedrático de arqueología y miembro de distintas academias: académico de la Historia en 1917, de Bellas Artes en 1931 y de la Española desde 1942. **BPL**

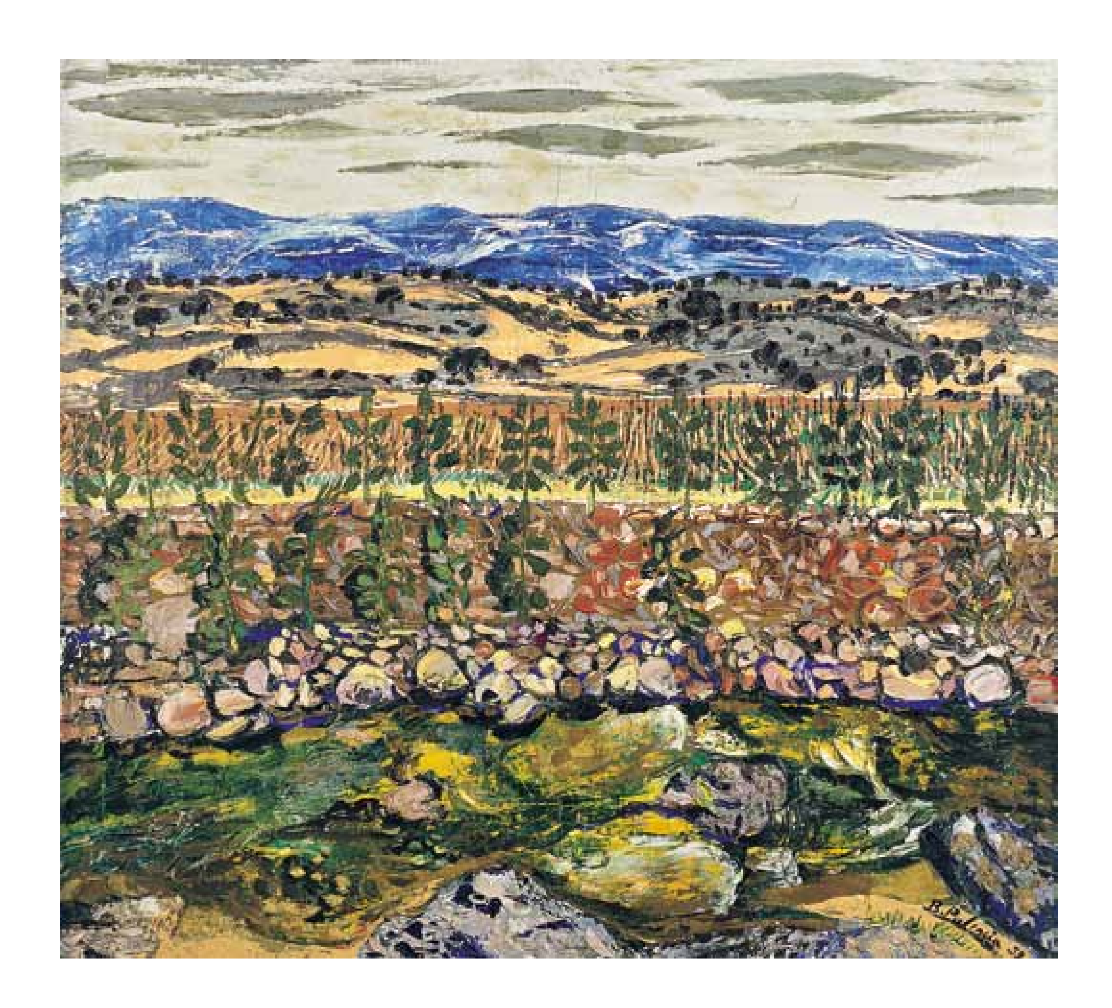
219 | Benjamín Palencia

Barrax, Albacete, 1901 – Madrid, 1980

Paisaje, 1959

Óleo sobre lienzo, 97 x 107 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «B. Palencia 59» [inv. 880] Piquero López, 1985, p. 83; Guía sección A, p. 186

Palencia estudia en Madrid de manera autodidacta. En 1926 realiza su primer viaje a París, tomando contacto con las nuevas tendencias pictóricas. Tras la guerra civil española, funda en 1941 la Escuela de Vallecas, con proyección importante en el ambiente artístico madrileño.



Preocupado siempre por cuestiones técnicas, como evidencia su discurso de ingreso en la Real Academia, titulado *Mi concepto y experiencia de la pintura*, es considerado como uno de los grandes renovadores del género paisajístico en España. En su obra, el espacio y la luz se supeditan al color, verdadero protagonista de sus lienzos. No obstante, realiza también una importante labor como dibujante, tanto en obras de carácter realista con visiones cotidianas como en sus obras de referencias surrealistas. Poco conocida es su faceta de decorador teatral.

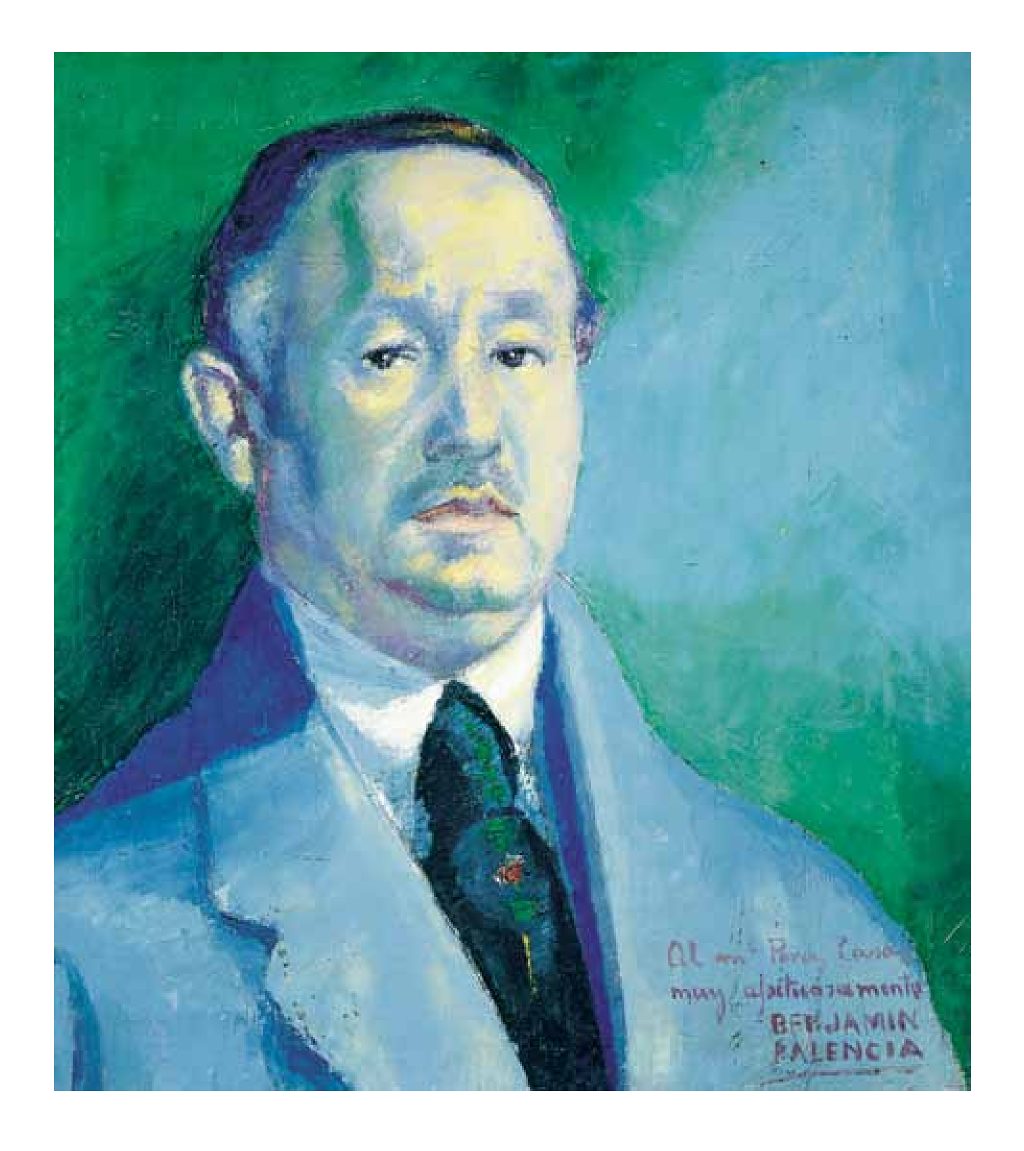
En el lienzo de la Academia, distribuido en fajas superpuestas de vegetación sobre un fondo de montañas azules, dispone unos planos de intenso cromatismo, riqueza de colores que no responde a los naturales. Da alegría y viveza al paisaje manchego, combinando así en una misma composición sobriedad y exuberancia.

El cuadro fue donado por su autor al ingresar como académico de número en 1974. **BPL**

Retrato del maestro Pérez Casas, h. 1925

Óleo sobre lienzo, 43 x 38 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Al m. Pérez Casas / muy afectuosamente / BENJAMIN / PALENCIA» [inv. 881] Piquero López, 1985, p. 83; Guía sección A, p. 184

Fiel a su estilo, Benjamín Palencia aborda este retrato de su amigo con la valentía característica de su paleta, utilizando nuevamente el color como gran fuerza expresiva. La figura del académico, con tonos violetas y verdes, destaca sobre un fondo verdoso.



El maestro Bartolomé Pérez Casas (1873-1956), compositor y director de orquesta, se inició como músico militar. Su conocimiento de los distintos instrumentos le llevó a dirigir las bandas del Regimiento de Marina, del Regimiento de España y la banda de Alabarderos. Fue también catedrático de Armonía del Real Conservatorio de Madrid y miembro del Comité Técnico de la Sociedad Nacional de Música, llegando a ser en 1944 director de la recién creada Orquesta Nacional. Así mismo se encargó de la armonización del himno nacional de España.

Académico de Bellas Artes desde 1925. Su viuda dona a la Academia, en testamento otorgado en 1959, entre otras obras, el retrato de su esposo. **BPL**

221 | Juan Luis Vassallo Parodi

Cádiz, 1908 – Madrid, 1986

Mármol (El mármol y la forma), 1968

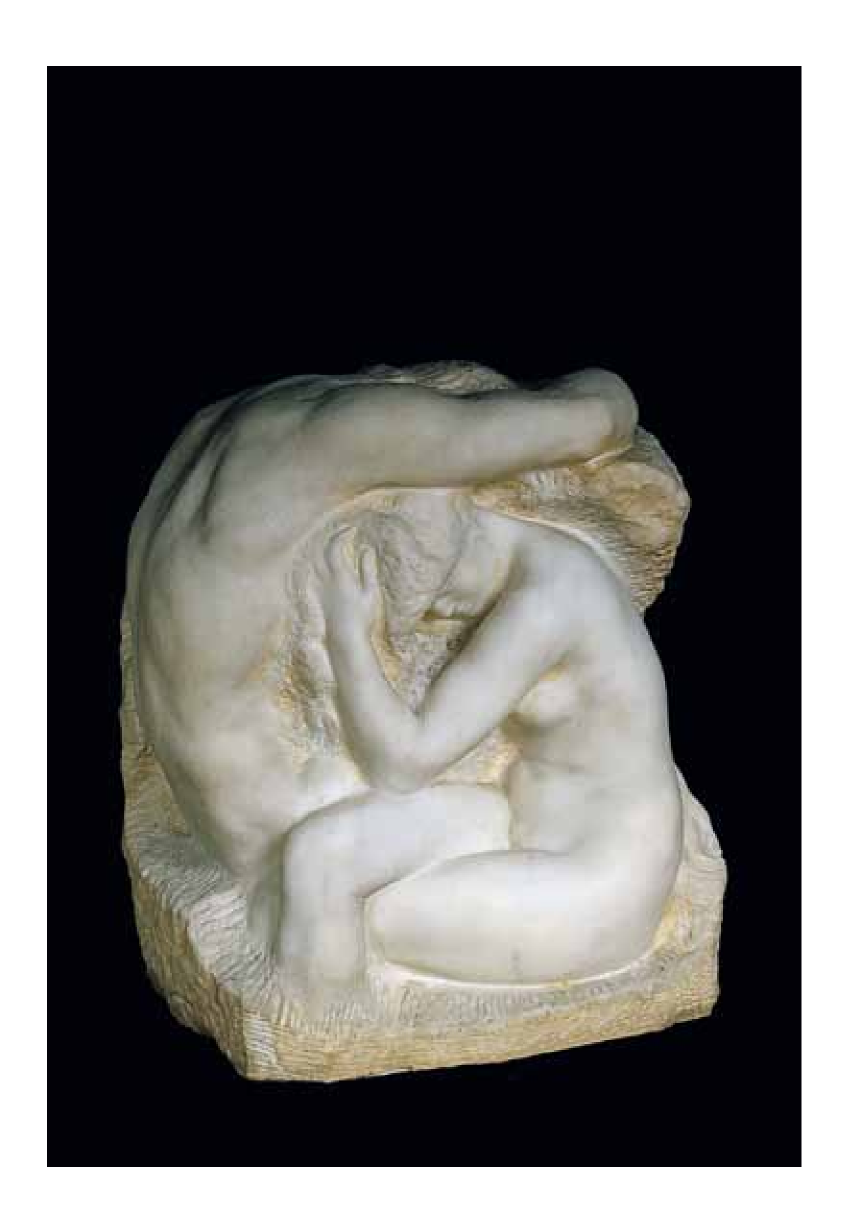
Mármol de Carrara, 86 x 62 x 44 cm. Firmado en el lateral derecho: «JVAN LUIS / VASALLO» [E-162] Azcue Brea, 1986, p. 280; Azcue Brea, 1994, pp. 563-565

Vassallo pertenece a una generación de escultores nacidos a finales del siglo XIX e inicios del XX que cultivan la escultura figurativa, heredera de una tradición clásica que irá transformándose progresivamente hasta alcanzar una verdadera renovación formal. Fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde realiza una importante labor de modernización del taller de vaciados, llegando a ocupar la cátedra de Modelado antiguo. Fue nombrado académico de mérito de la de Bellas Artes de Cádiz en 1938, académico de número de la de San Fernando en 1968 y académico de honor de la academia sevillana en 1985.

Esta es una obra de clara evocación miguelangelesca, en la que emergen de manera misteriosa los cuerpos desnudos de un hombre y una mujer adaptando sus perfiles curvilíneos al bloque de mármol, en una perfecta simbiosis de materia y forma.

Vassallo observa y se inspira en las formas naturales para sus creaciones escultóricas, recurriendo de manera preferente al desnudo, pues considera el cuerpo humano como «lo más perfecto que se encuentra en la naturaleza». El artista simplifica la composición, elimina los detalles superfluos o anecdóticos, sin desgastar por completo el bloque, que gana así en vigor y fuerza. Este proceso selectivo lo inicia previamente en un boceto de barro, en el que plasma la idea y la concreta en un modelo de yeso, donde depura las posibles incorrecciones, antes de su resolución definitiva.

La pieza de mármol fue adquirida por Vassallo a la viuda de Miguel Blay en 1946 y permanece en su estudio hasta el año 1968, momento en que la emplea para ejecutar la escultura que regala a la Real Academia de San Fernando con motivo de su toma de posesión como académico el 23 de junio de 1968. En su discurso de ingreso, titulado *Forma y materia*, diserta sobre una de las claves de su pensamiento estético: la relación entre los materiales y la creación artística. **ACG**



222 | Pablo Serrano Aguilar

Crivillén, Teruel, 1908 – Madrid, 1985

Interpretación al retrato de Antonio Machado, 1962

Bronce, 64 x 58 x 58 cm [inv. E-4] Azcue Brea, 1986, p. 263; Guía sección A, p. 180; Azcue Brea, 1994, pp. 566-567

Pablo Serrano es, con Oteiza y Chillida, uno de los escultores españoles de mayor proyección internacional. Formado en Zaragoza, Barcelona y Madrid, a principios de los años treinta parte a Sudamérica, donde su obra evoluciona desde el academicismo (hasta 1940) y el barroquismo

(1940-1946) para madurar en una línea de abstracción (1946-1955). Obtiene el Gran Premio de Escultura de la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona. Regresa a España en 1955 y expone obras figurativas y abstractas en el Ateneo de Madrid. Junto con otros pintores y escultores funda el grupo «El Paso» pero lo abandona en 1958. Su obra abstracta con frecuencia combina metal y piedra, con énfasis en los volúmenes pero también en el espacio que los separa. Sus colosales cabezas: *Bowles*, *Jorge Luis Borges*, *Antonio Machado*..., alcanzan una notable profundidad psicológica que se traduce en distorsión expresionista. En Zaragoza se ha creado en 1987 una Fundación que lleva el nombre del escultor, y reúne varios centenares de sus obras.

El propio término de *Interpretación* ya anuncia la actitud de Pablo Serrano al plantearse esta



monumental cabeza. El escultor sobrepasa la fisonomía realista para buscar lo esencial en el gesto y la mirada del poeta, fiel a sus principios pero desengañado y prematuramente envejecido.

Es el quinto de los ocho ejemplares que existen de esta obra, a partir del monumento erigido a Antonio Machado en Baeza (1965). Los otros ejemplares están: en el propio monumento, en Nueva York (Museum of Modern Art), en París (Musée national d'Art Moderne Centre Georges Pompidou), en Providence, Estados Unidos (Universidad), en San Petersburgo (Museo del Ermitage), en Soria y en el legado del autor.

Fue donado por el escultor con motivo de su ingreso en la Academia en 1981. **MGA**

223 | Pedro Bueno Villarejo

Villa del Río, Córdoba, 1910 – Madrid, 1993

Retrato de un joven inglés (Michael Gram), 1948

Óleo sobre lienzo, 92 x 70 cm. Firmado abajo a la izquierda: «Pedro Bueno / Londres 1948» [inv. 967] Piquero López, 1985, p. 88; Guía sección B, p. 125

Alumno de la Escuela de San Fernando (1929-1933), en 1943 Bueno participa en el Primer Salón de los Once de Eugenio d'Ors, así como en la Nacional de Bellas Artes. Vinculado a partir de 1945 con el grupo de los renovadores de la posguerra, acude a exposiciones de la denominada Escuela de Madrid.

Obtiene la Primera Medalla Nacional de Bellas Artes de 1954. Aunque cultiva otros géneros, como el bodegón, su obra se dedica principalmente al retrato, en donde muestra sus dotes como dibujante y buen colorista. Captando la psicología de sus modelos, se convierte en un retratista elegante.

Esta obra es un buen ejemplo de la protección de la Academia hacia sus discípulos en el siglo XX. Fue realizada por el pintor durante su estancia en Londres (diciembre de 1947 a mayo de 1948), donde disfrutó de la beca otorgada por la Fundación Conde de Cartagena. El retratado, que fue identificado por Sánchez Camargo en 1966 como un pintor inglés, no es sino un compañero de pensión, inglés. Según palabras del propio Pedro Bueno, el cuadro quedó inacabado, después de abandonar el retratado la pensión tras sus quejas sobre los españoles que la habitaban.

El retrato es consecuencia de la especial atracción que Bueno sentía por el «retrato inglés», de ahí que eligiera esta ciudad para disfrutar de su beca. La obra, cargada de elegancia, fue entregada a la Academia como fruto de la beca, y examinada junto con la Memoria en la Sección de Pintura el día 17 de octubre de 1949, como consta en el Archivo de la Real Academia.

El joven aparece sentado con los brazos cruzados en actitud pensativa, de tres cuartos, según una fórmula compositiva utilizada por el autor en otras obras, como el *Autorretrato* de 1943. Con un dibujo suelto, la figura tiene un aire melancólico y serio, resaltando las tonalidades verdosas de la indumentaria. En relación con otras obras suyas, presenta menos fuerza en los tonos y luz, debido a su carácter inacabado. **BPL**





224 | Juan de Ávalos García-Taborda

Mérida, Badajoz, 1911 – Madrid, 2006

Estudio para San Marcos, 1951-1956

Bronce, 77 x 70 x 44 cm. Firmado en el lado derecho: «AVALOS». En el lado izquierdo: «FUNDICIÓN / ARPOLESA / ALCORCÓN / (MADRID)» [inv. E-2] Azcue Brea, 1986, p. 263; Guía sección A, p. 137; Azcue Brea, 1994, pp. 538-539

Formado en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, Ávalos termina sus estudios en 1932 con el Premio Aníbal Álvarez de la Academia de San Fernando. En 1944, con la beca Conde de Cartagena, viaja por primera vez fuera de España. Obtiene primera medalla en la Exposición Nacional de 1958 y, un año después, gana el concurso internacional para el monumento de *Homenaje a Cuba*, en La Habana.

El concurso para el conjunto escultórico del Valle de los Caídos, en la provincia de Madrid, se falló en 1951, recibiendo Ávalos el encargo. Trabajó hasta 1956 en las ocho colosales figuras de piedra, incluyendo las cuatro de los evangelistas: *San Mateo*, *San Marcos*, *San Lucas* y *San Juan*. El problema planteado por las enormes dimensiones lo resolvió Ávalos ideando un sistema de despiece de la piedra y montaje, con hasta mil doscientas piezas en una figura. Al estar pensado el *San Marcos* para un tamaño monumental la ejecución es rotunda y enérgica. La inclinación del torso y el movimiento de barba y cabellos, como agitados por el viento, acentúan el poderoso ademán de la cabeza, con una evidente referencia al *Moisés* de Miguel Ángel.

De esta obra existe una primera versión en tamaño algo menor, cuya calidad no satisfizo al artista, por lo que se fundió otra que es la entregada a la Academia. La primera versión se conserva en el convento de San Francisco de Cáceres, propiedad de la Diputación Provincial de Cáceres.

Donado por el autor al ingresar en la Academia en 1974. **MGA**

225 | Francisco Lozano Sanchís

Antella, Valencia, 1912 – 2000

Arenal, 1978

Óleo sobre lienzo, 63 x 80 cm. Firmado en la zona inferior: «Francisco / 78 / Lozano» [inv. 997] Piquero López, 1985, p. 90; Guía sección A, p. 139

Pintor de vocación temprana, estudia en la escuela de San Carlos de Valencia, siendo pensionado para trabajar en Granada en la residencia de pintores de la Alhambra. Disfrutará también de otra beca con la que se traslada a Madrid.

Sus primeras pinturas le relacionan con el realismo de los años cuarenta pero el papel primordial que concede a la luz y la exaltación del color le llevarán a convertirse en uno de los mejores paisajistas del Mediterráneo. En una constante búsqueda fundamenta su pintura a partir de la luz de Valencia y el color. En este sentido, Pedro Laín Entralgo aludiendo al carácter intelectual de su pintura califica su obra de «teoría mediterránea del paisaje mediterráneo».

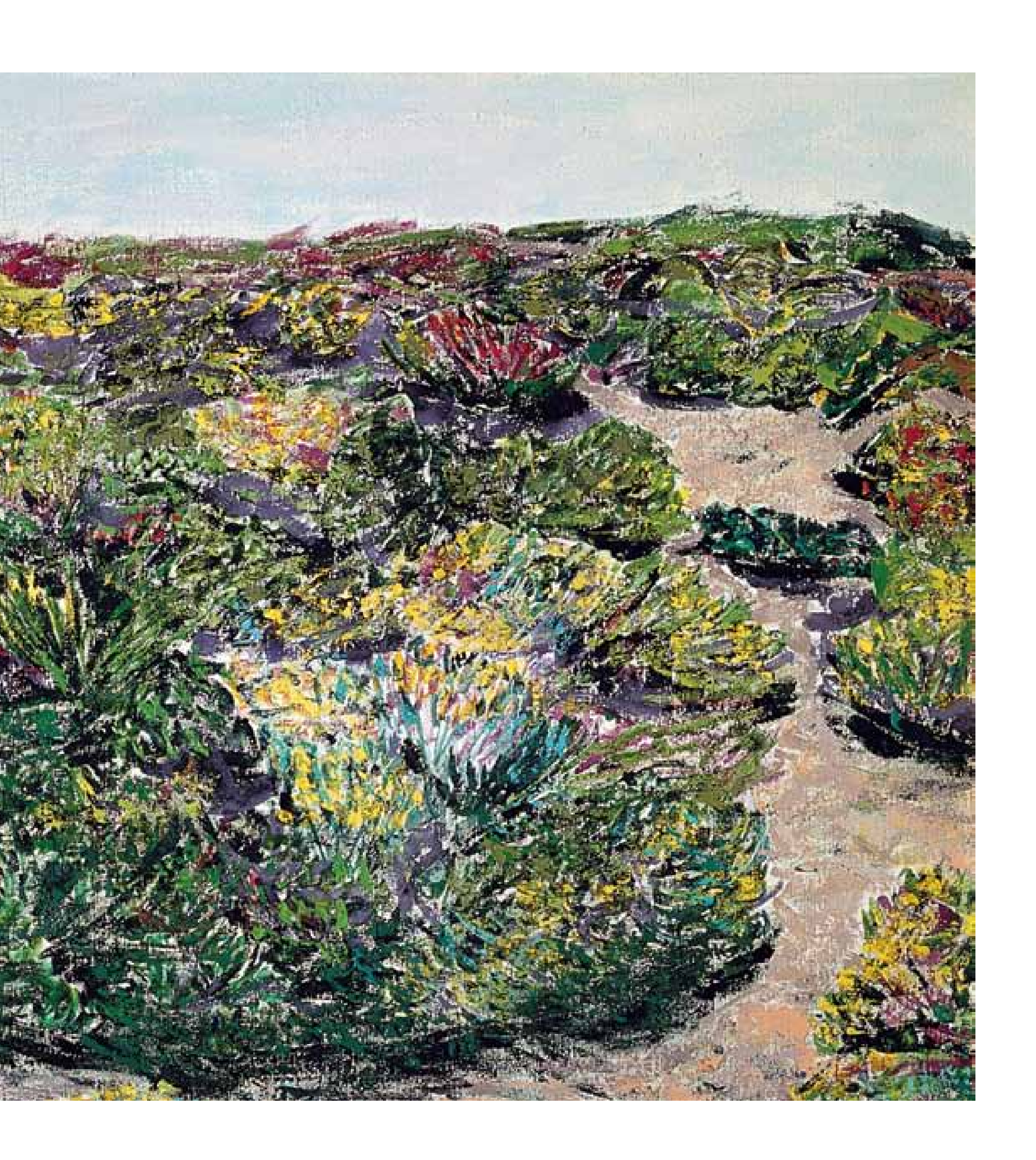
Hasta los años cuarenta la producción de Lozano se dedica al retrato, el bodegón o el paisaje. Comenzando su interés por la pintura europea del momento con un especial conocimiento de

Pinazo, Sorolla, y Muñoz Degraín. Pero la transformación decisiva de su pintura se produce en la década de los cuarenta, cuando logra su estabilidad personal y artística. Es en esta época cuando Lozano entabla amistad y conecta intelectualmente con los movimientos de la época como la Escuela de Vallecas, la Academia Breve y la Escuela de Madrid, relacionándose con Benjamín Palencia, Álvaro Delgado y Martínez Novillo, entre otros. Pero, no sólo se mueve entre la vanguardia artística sino que su amistad también con Eugenio d'Ors, Azorín y otros intelectuales será decisiva en el futuro del pintor. Es ahora cuando comienza su trayectoria personal, búsqueda que le lleva a enfrentarse al «Levante tópico» recogido por otros pintores para ver con ojos nuevos el color de sus tierras, la luz y el orden. Realiza una primera exposición en Valencia en 1942, momento a partir del cual se sucederán los éxitos. A partir de los años cincuenta surge su arte más personal viajando por Europa, aunque nunca abandonará Madrid ni el ambiente artístico madrileño.



Pintor intelectual en continua búsqueda, Lozano realiza un arte en donde investiga el color, la luz y la materia que resuelve de forma magistral en sus paisajes de Valencia. Su concepto pictórico queda perfectamente recogido en sus propias palabras: «Mi actitud como pintor, desde el primer momento frente a esta locura de luz o de soledades fue una decidida reacción, hacia el orden y la claridad. Un rigor cuaresmal que me llevaría, años más tarde, a una apasionada búsqueda que hiciera posible el rescate de esta bella franja del paisaje Mediterráneo».

Esta visión del arenal mediterráneo con un horizonte alto presenta un desarrollo de macizos de vegetación dispuestos en franjas de rica policromía, acentuada por la técnica de las pinceladas yuxtapuestas. Los diferentes ritmos logrados por la luz y la excelente combinación cromática a base de violetas, verdes y amarillos imponen una lectura serpenteante de arriba abajo como el propio Lozano expresa que «en lugar de vegetales aire y tierra aparezcan sentimientos de ternura, alegría, juego y energía».



Composición estática y dinámica ayuda a parar el tiempo ofreciendo al espectador una visión atemporal del paisaje de acuerdo con el carácter intelectual del artista, y como dijo Laín «este paisaje no nos dice sólo lo que él por sí mismo es sino lo que él puede y debe ser para nosotros».

La obra fue donada por el artista al ingresar como académico de número en 1978. **BPL**



226 | Luis García Ochoa

San Sebastián, 1920

Gente

Óleo sobre lienzo, 158 x 128 cm. Firmado abajo a la izquierda: «G. Ochoa» [inv. 962] Piquero López, 1985, p. 88; Guía sección A, p. 139

Hijo de arquitecto, vocación temprana. Desde muy joven frecuenta el Prado y lee vorazmente (Quevedo, Arcipreste de Hita). En la década de los cuarenta traba amistad con Benjamín Palencia, Pancho Cossío y Ramón Faraldo, aunque no es miembro de la Escuela de Vallecas; con la impronta de ésta se forma un nuevo grupo, la Escuela de Madrid, que reúne artistas como Redondela, Cirilo Martínez Novillo, Menchu Gal y el mismo García Ochoa. En 1949, becado por el gobierno francés, viaja a París; le interesan especialmente Bonnard y Gauguin, a la vez que Picasso «le exalta y le abruma». Poco después, gracias a dos estancias en Italia (1951 y 1953), el estudio directo de Giotto, Piero della Francesca y Masaccio es para García Ochoa un nuevo y poderoso factor en la reflexión sobre su propio camino. En esa década, con Dimitri Papagueorguiu, se inicia en el grabado, faceta a partir de entonces esencial en su obra, con «grandes dificultades..., no pocas amarguras... pero también grandes satisfacciones». Obtiene el Gran Premio de la Pintura Vasca y en 1965 el Gran Premio de la Bienal de Alejandría.

El lenguaje de García Ochoa es claramente expresionista, heredero de Ensor y Permeke pero también de Die Brücke. En este lienzo utiliza toda la fuerza individual de los colores y distorsiona los contornos: una multitud aglomerada camina por la calle y los viandantes se miran de reojo —«mirada oblicua» en palabras de Lafuente Ferrari— pero sin verdadera relación unos con otros. Ha sido definido como «pintor del hombre»: en sus figuras la presencia del humor convive con lo dramático e inquietante.

Donado por el autor al ingresar en la Academia en noviembre de 1983. **MGA**

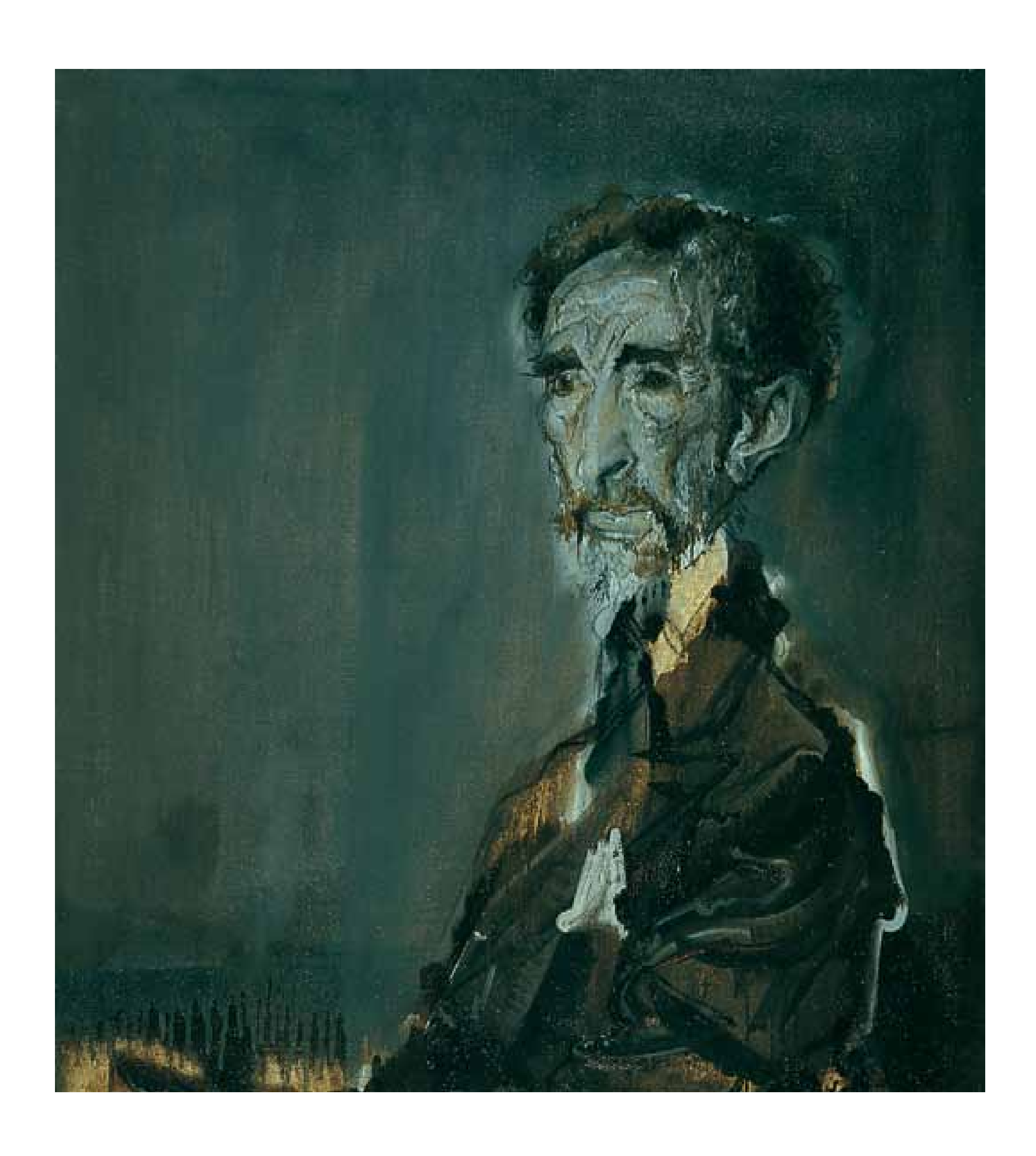
227 | Álvaro Delgado Ramos

Madrid, 1922

Retrato de Haile Selassie (III), 1969

Óleo sobre lienzo, 98 x 80 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A. Delgado» [inv. 1.090] Piquero López, 1985, p. 97; Guía sección A, p. 138

Álvaro Delgado estudió en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, con Daniel Vázquez Díaz. Pasada la Guerra Civil conoce a Benjamín Palencia y se une a la llamada «Escuela de Vallecas». Becado por el gobierno francés en 1947 y por el italiano en 1956, ha recibido numerosas distinciones y premios en pintura, dibujo y grabado, participando asimismo en importantes exposiciones. Es académico de número de Bellas Artes desde 1974, de la Real Academia Libre de San Antón y de L'Académie Européenne des Sciences, des Arts et des Lettres de Paris. Es también académico correspondiente de la Real de Nuestras Angustias de Granada. Pintor de bodegones y de vistas urbanas y rurales, su obra, de carácter expresionista, se centra funda-



mentalmente en el retrato como así lo confirma su discurso de ingreso en la Academia titulado *El retrato como aventura polémica*.

El pintor ingresa como académico de número en la vacante de Martínez Vázquez, momento en que entrega este retrato. El emperador de Abisinia aparece representado de medio cuerpo mientras gira su cabeza hacía el espectador. Presenta una acentuada estilización expresionista así como un rico cromatismo en tonos azules. BPL

228 | Álvaro Delgado Ramos

Madrid, 1922

Retrato de Camón Aznar (I), 1969

Óleo sobre lienzo, 87 x 71 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «A. Delgado» [inv. 1.091] Piquero López, 1985, p. 97; Guía sección B, p. 148

Se representa al profesor, historiador y crítico de arte José Camón Aznar (Zaragoza, 1848- Madrid, 1979). Catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes en la Universidad de Salamanca, más tarde obtiene la cátedra de Historia Medieval en la Universidad de Madrid. Fue asimismo director del Museo Lázaro Galdiano y miembro numerario de esta Real Academia desde 1956 así como de la de Bellas Artes de Lisboa. Fundador y director de la *Revista de Ideas Estéticas* y director de la revista *Goya*.

El ilustre profesor aparece sentado de frente en un sillón, sonriente, con las manos cruzadas y en actitud de conversar recordando un gesto habitual en él. El artista dedica especial atención a sus manos y al rostro consiguiendo una gran expresividad. Más allá de los rasgos físicos, el pintor, a través de sus deformaciones características, busca reflejar la psicología del retratado. Como observó Enrique Lafuente Ferrari, Álvaro Delgado hace un retrato moral en el que desnuda al personaje para captar su lado más íntimo. Desde un punto de vista técnico el pintor renuncia a la superposición de capas que utiliza frecuentemente para conseguir unos singulares efectos a base de pinceladas entrecruzadas. El cuadro fue donado por su autor en los años noventa. **BPL**

229 | Álvaro Delgado Ramos

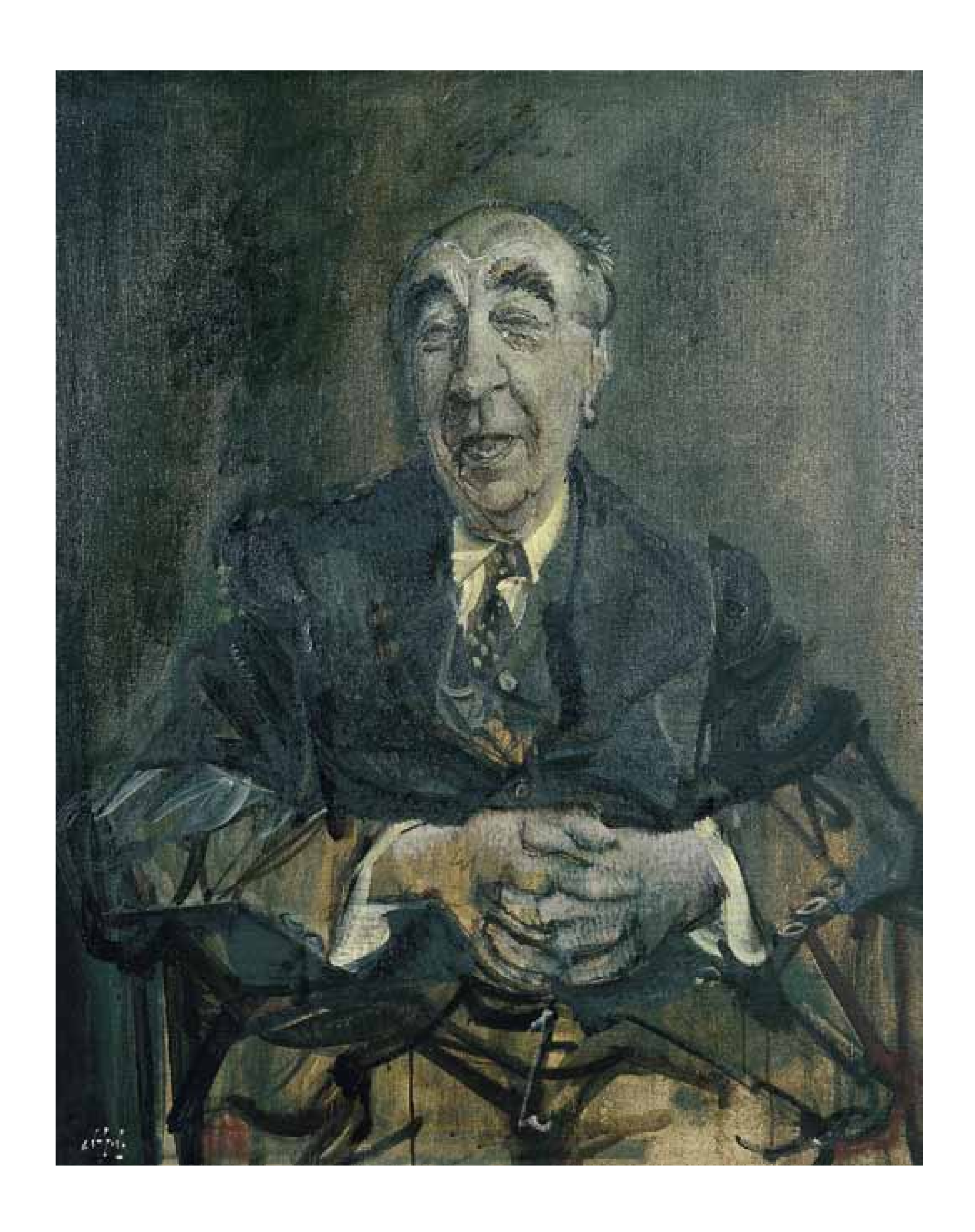
Madrid, 1922

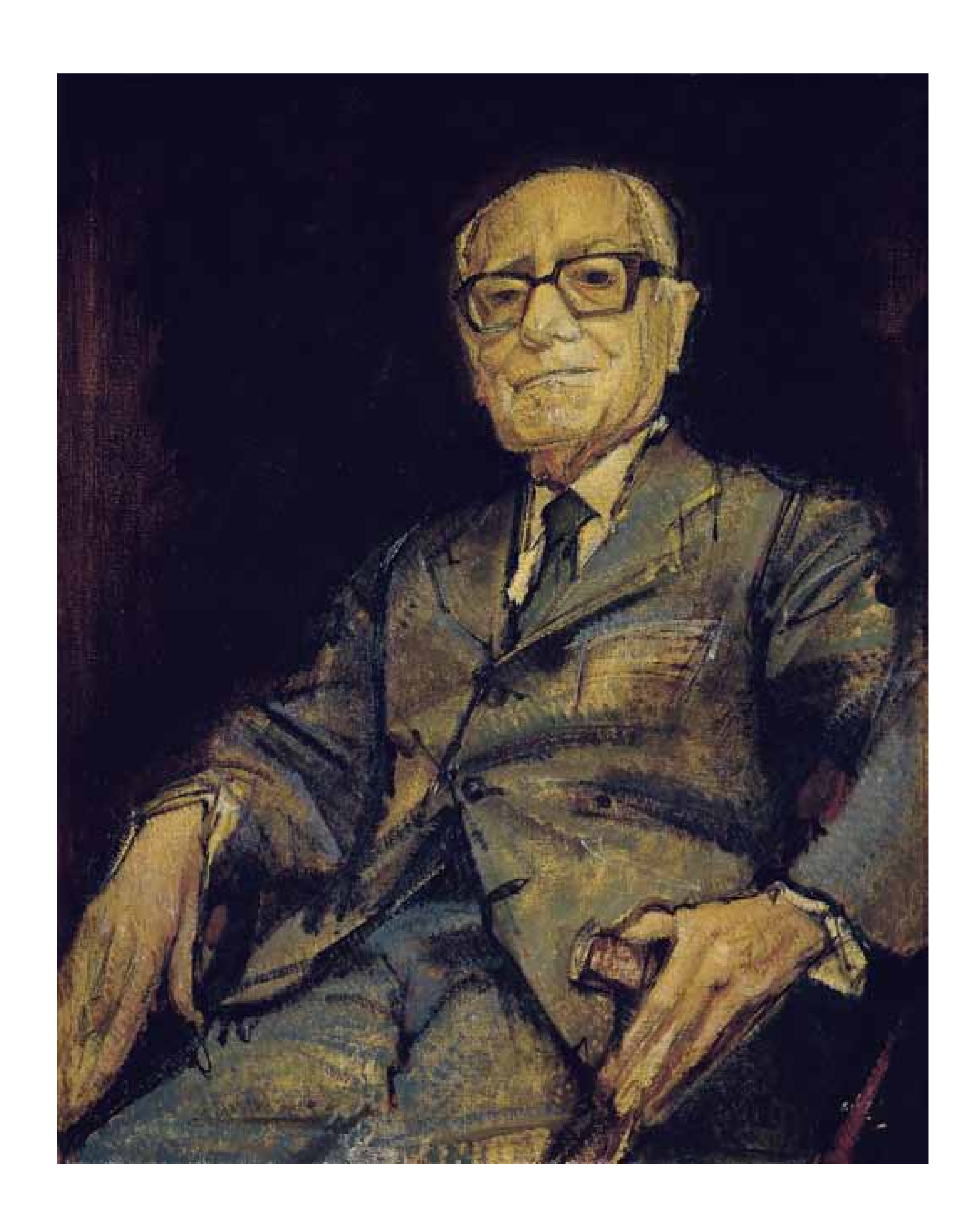
Retrato de Enrique Lafuente Ferrari, 1986

Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm. Al dorso: «D. Enrique Lafuente. 1986» «A. Delgado» [inv. 1.303] Piquero López, 1985, p. 97

Magnífico ejemplo del interés del artista por este género del retrato. Con un predominio de ocres y grises y ligeros toques azules consigue, mediante sus expresivas pinceladas, captar de forma magistral la imagen, rasgos físicos y psicológicos del personaje. La obra representa al historiador, crítico de arte y académico de Bellas Artes, Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985), quien precisamente nos ofrecerá en 1974 una excelente descripción de la faceta de retratista del pintor: «Yo comprendo que en muchos casos, los modelos de Álvaro se inquieten; porque el artista los ha puesto a arder a la alta temperatura de su elaboración interior y a veces nos los devuelve hechos carroña de sí mismos; mostrando no la faz mundana y convencional de la sociabilidad al uso [...] sino la imagen desnuda y lamentable de la última sinceridad [...] Álvaro sin saberlo, aunque no del todo sin quererlo desnuda al individuo arrancando de su apariencia [...] la máscara con que se cubre la marioneta humana para el grande o pequeño teatro del mundo».

El cuadro fue donado por su autor en 1993. **BPL**





Sin título, 2001.

Acero inoxidable. 56 x 40 x 30 cm [inv. E-605]

Tras una formación juvenil, clasicista, en el taller paterno y la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de su ciudad natal, Amadeo Gabino amplía estudios becado en Roma, París y Hamburgo. En esta última ciudad comienza la escultura abstracta en hierro. A partir de 1961 vive y trabaja en EE.UU. viajando por todo el mundo. Su obra escultórica, así como su menos conocida faceta de grabador, enlazan intuitivamente con los postulados de Julio González, continuando luego hasta abandonar toda referencia figurativa. Gabino alcanza un conocimiento profundo de la tecnología industrial, junto con un exigente rigor en la forma. Investiga sin cesar y llega a una total coherencia de soporte y superficie: en su madurez, arte y técnica vuelven a unirse en la vieja palabra griega, *techne*. La materia se ha adelgazado y bruñido como un espejo hasta llegar a finas hojas dispuestas verticalmente, que se han descrito como "verdaderos condensadores de energía y luz". La belleza de sus ritmos y ordenaciones va creando una "poética del espacio", y ello no impide una atención a los sucesos y conflictos del mundo contemporáneo: su obra no hubiera sido posible en otro contexto histórico.



Donación de la viuda del artista en 2006. MGA

Sinfonía, 1977

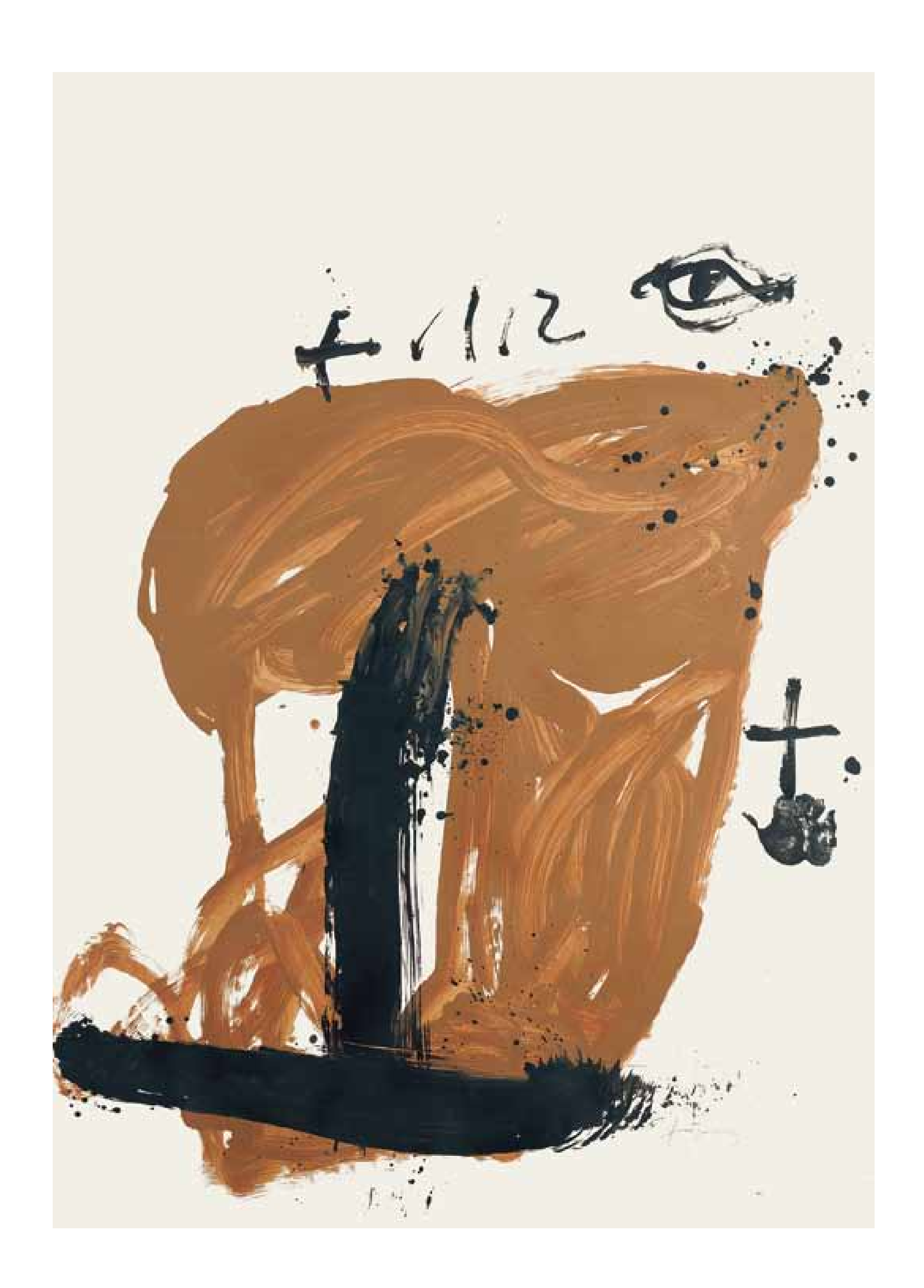
Bronce, pieza única, 205 x 86 x 92 cm. Firmado en el lado derecho del pedestal: «Venancio 77» [inv. E-13] Azcue Brea, 1986, p. 264; Guía sección A, p. 140; Azcue Brea, 1994, pp. 572-574



Todavía niño, Venancio Blanco ya se siente fascinado por la forma y el movimiento al aire libre, contemplando las reses bravas cuya presencia será frecuente en su obra. En un principio ha pensado trabajar como ebanista, pero la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca le descubre un horizonte nuevo: la escultura. Uno de sus profesores es el tarraconense Soriano Montagut, renovador del lenguaje escultórico en su generación. El joven salmantino logra un premio que le permite viajar a Italia, visitando Roma, Orvieto, Florencia, Pisa, Milán..., y su vocación se confirma. Con una beca de la Diputación Provincial se traslada a Madrid para continuar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Durante once años se mantiene con trabajos de decoración y a pesar de algunas dificultades económicas sigue madurando su propio estilo. Regresa a Italia con una beca de la Fundación March para estudiar técnicas de fundición. En 1959 obtiene el Premio Nacional de Escultura y en 1962 primera medalla en la Exposición Nacional. Ha sido director de la Academia de España en Roma (1981-1985). Su material preferido es el bronce, y su sólida formación le permite alcanzar calidades excepcionales en este material.

Desde su juventud, Venancio Blanco es un verdadero melómano. Con un bronce de 1974, *Música barroca*, inicia una serie de obras que intentan lo que parece imposible: evocar con la escultura el espíritu de una composición musical. Él mismo explica que, a semejanza de un compositor, trabaja a partir de una raíz o motivo, sobre el cual va construyendo sucesivos planos armónicos. En 1975 realiza en seis ejemplares *Sinfonía*, un bronce de menor formato en el que se basa la escultura única de igual título que donará a la Academia. En los años siguientes continúa con *Mozart* (1979), *Haydn* y *Manuel de Falla* (1979), *Sinfonía de Haendel* (1980) y, más tarde, *Forma musical* (1991). Utiliza formas sólidas con gran ímpetu imaginativo, predominando las dos alas abiertas que parecen evocar un sonido armónico y poderoso.

Donación del autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1977. MGA



232 | Antoni Tàpies

Barcelona, 1923 – 2012

Forma i signes negres, 1994

Pintura acrílica sobre papel encolado sobre tela, 161 x 113,5 cm. Firmado en la parte inferior derecha [inv. 1.448]

Los lazos familiares con la cultura y la política forman tempranamente la personalidad de Tàpies. Durante la guerra civil dibuja y pinta como autodidacta. En la posguerra (1942-1943), convaleciente de una enfermedad pulmonar, sigue dibujando y pintando, lee vorazmente y se interesa por la música romántica alemana, en especial Wagner y Brahms. Inicia estudios de Derecho en Barcelona, que no concluirá. En 1948 es cofundador de la revista *Dau al Set* y conoce a Joan Miró. En 1950 se abre su primera exposición individual. Durante una estancia en París becado por el gobierno francés (1950-1951), visita a Picasso en cuyo taller conoce a Christian Zervos y Jaume Sabartés. De 1953 data su primer viaje a Nueva York, profundizando en las obras del expresionismo abstracto americano donde encuentra afinidades con las suyas. Durante las tres décadas siguientes Tàpies expone en la Bienal de Venecia, en París, Milán, Nueva York, Kassel, Munich, etc., recibiendo numerosos galardones. Realiza grabados, murales, *collages*, esculturas y cerámica. Publica su autobiografía *Memòria personal* (1977) que obtiene el premio Olavide en 1979, cuya primera versión al castellano es de 1983. En 1984 se crea la Fundació Antoni Tàpies que desde 1990 tiene su sede en el edificio Muntaner y Simón, de Barcelona.

Investigador profundo del campo de la materia, desarrolla en sus cuadros una poética inédita de una realidad inadvertida en la que la presentación sustituye a la representación. En la década de los noventa, la pintura de Tàpies transforma su lenguaje y se renueva con enorme vitalidad. No le interesa lo acabado, ni la visión cerrada de las cosas. El lienzo o el papel, aligerados respecto a la pintura matérica de épocas anteriores; se convierten en espacios atravesados por grafismos, gestos ásperos o fluidos que parecen interrogar, adentrarse en el misterio.

Donación del artista y su familia en noviembre de 2002. **MGA**

233 | Albert Ràfols Casamada

Barcelona, 1923 – 2009

Interior con objetos

Acrílico sobre lienzo, 150 x 150 cm. [inv. 1.470]

Ràfols Casamada inició su carrera artística con 22 años. Se integró en el grupo Els Vuit, con el que expuso por primera vez en 1946 en Barcelona, y en 1948 abandonó los estudios de arquitectura para dedicarse sólo a pintar. De su obra se ha dicho que está situada a medio camino entre lo espontáneo y el control racional, pero siempre con un rico y complejo imaginario, un brillante despliegue de sensaciones visuales.

Con los tres elementos que él consideraba básicos para pintar (el color, la textura y el trazo), Ràfols abordaba cada cuadro con la voluntad consciente de conjugar, en sus propias palabras, “es-



pontaneidad y reflexión, impulso y oficio, fuerza y delicadeza, imaginación y rigor, conocimiento y sorpresa. Ha de tener suficiente conocimiento del oficio para saber dónde quiere llegar en cada obra, pero es preciso que el resultado acabe sorprendiéndole. Sin este factor de sorpresa el arte es sólo oficio."

Donación del autor al ingresar como académico honorario el 21 de enero de 2008. MGA



234 | Eduardo Chillida Juantegui

San Sebastián, 1924 – 2002

Lurra G-260, 1992

Tierra chamota, 25 x 28 x 28 cm [inv. E-593]

Chillida es uno de los escultores españoles del siglo XX con mayor proyección internacional. Desde el año 1954, en que tiene lugar su primera exposición, su trayectoria está jalonada de éxitos: Gran Premio Internacional de Escultura en la Bienal de Venecia (1958), Premio Kandinsky (1960), Premio del Carnegie Institute en la exposición internacional de Pittsburgh (1964), Premio Wilhelm Lehmbruck en Duisburg y Premio Renania del Norte-Westfalia en Dusseldorf (1966), Premio Rembrandt (1975), Premio Andrew W. Mellon (1978), Premio Príncipe de Asturias (1987). Sus obras figuran expuestas en los más prestigiosos centros de arte y en espacios abiertos singulares como ocurre con el famoso *Peine del viento*, en un acantilado frente al mar de San Sebastián. Dos años antes de su muerte consiguió ver realizado uno de sus sueños: el Chillida Leku, en el caserío Zabalaga, un museo al aire libre en la localidad de Hernani, dedicado íntegramente a su obra.

La obra de Chillida, como señaló Octavio Paz, sorprende por «su acentuada materialidad», por el empleo de diferentes materiales en función de las indagaciones formales que se plantee en cada momento. Ello explica el respeto por las cualidades específicas de cada materia y sus posibilidades expresivas, mediante el empleo de procedimientos artesanales que le permiten crear formas en el espacio.

En las esculturas con tierra chamota, llamadas «lurras» por el artista, cambia la tonalidad en función de la técnica de cocción. En algunos casos, como en esta pieza, las tierras se cuecen en hornos de leña —adoptando el color de los metales que contiene—; en otros se introducen las obras en hornos eléctricos, obteniendo unos resultados más fríos y blanquecinos. A veces traza líneas con pinceladas de óxido para imprimir movilidad a los bloques monolíticos y excepcionalmente éstos adoptan formas figurativas, a modo de torso.

Lurra G-260 es una obra asimétrica, sin aristas, con profundos cortes —a modo de grietas— que van definiendo y modulando los espacios internos del bloque, en el que quedan atrapados. La tierra, que al cocerla se cierra sobre sí misma, se proyecta hacia el exterior a través de las heridas abiertas en su propio seno, descomponiendo los volúmenes y creando pequeños bloques cúbicos. A pesar de sus pequeñas dimensiones, estos diminutos bloques compactos apuntan hacia la monumentalidad y reflejan la constante preocupación del artista por las relaciones espaciales y sus delimitaciones. «El límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo.» Esta declaración, forma parte del discurso que bajo el título de *Preguntas*, fue leído por Chillida en su toma de posesión como académico honorario el 20 de marzo del año 1994. Dos años después ingresa la obra donada por el artista, realizada en el taller de Hans Spiner en Grasse. **ACG**

235 | Fernando Zóbel de Ayala

Manila, 1924 – Roma, 1984

Diálogos: Thomas Eakins, 1983

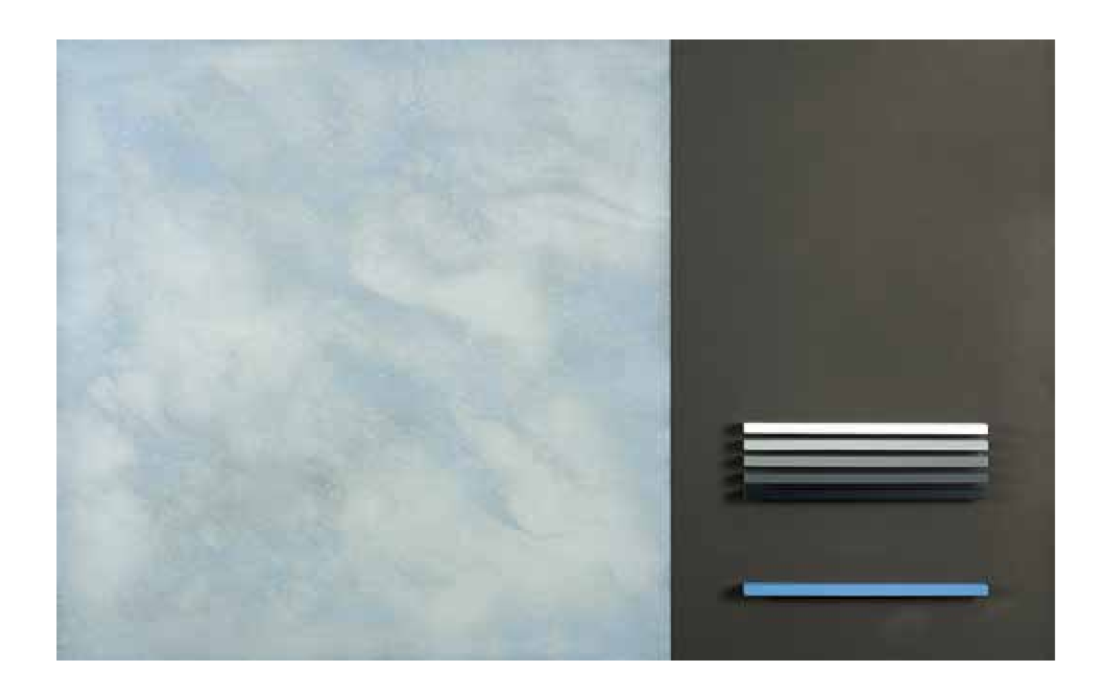
Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Firmado: «Zóbel» [inv. 1.440]

En 1942, inmovilizado por una enfermedad, el joven Zóbel se dedica a leer vorazmente y a pintar. Durante sus tres años en la Universidad de Harvard, continúa pintando sin clases ni maestros. Se licencia en Humanidades (1949) y dos años más tarde participa en una exposición colectiva (Boston, 1951) a la que seguirá su primera individual (Manila, 1953). Visita España por primera vez en 1955. Regresa en octubre de 1958 para una estancia de un año en Madrid, compartiendo estudio con Gerardo Rueda. Durante esta época compagina su actividad en las empresas de la familia y su quehacer como artista (pintura, investigación, clases, mecenazgo, escritos). En 1961 se traslada definitivamente a España. La idea de instalar su colección de pintura va tomando forma, y durante un viaje a Cuenca en junio de 1963 el proyecto encuentra su sitio. En las Casas Colgadas, cedidas por el Ayuntamiento, Zóbel funda el Museo de Arte Abstracto Español, instalando las obras él mismo con la ayuda de Gustavo Torner y Gerardo Rueda. El Museo se abre en 1966 y se convierte en un foco cultural sin precedentes en la época. En mayo de 1984, la candidatura de Zóbel es presentada en la Academia de San Fernando. Un mes más tarde fallece repentinamente en Roma. Hombre de amplísima cultura, coleccionista y mecenas generoso, pintor y escritor profundo y refinado, Zóbel es una referencia imprescindible en el arte del siglo XX.



Una de las facetas más interesantes en la obra de Zóbel son los *Diálogos* con otros artistas cuyo comienzo se sitúa en 1967. El pintor, viajero incansable, entabla conversaciones con Tintoretto, Veronés, Degas... Él mismo describe su proceso creador: «Para mí, pintar es una forma de ver, sentir, aprender, enseñar, compartir, dialogar, descubrir, organizar... en fin: pintar puede ser una forma bastante compleja y completa de existir, o mejor dicho de vivir.» En los *Diálogos* no se trata de trasladar literalmente las obras ajenas, sino de traducirlas como sugerencias de luz, equilibrio y color. En este caso su interlocutor es Thomas Eakins (1844-1916), pintor, fotógrafo y profesor norteamericano. El protagonismo del color, en ritmos maravillosamente equilibrados, es característico de las últimas obras de Zóbel, y consigue sugerir lo que él llamaba el misterio de la transparencia.

El cuadro fue donado en 2002 por Georgina y Alejandro Padilla Zóbel. MGA



236 | Gustavo Torner de la Fuente

Cuenca, 1925

Quevedo en Roma

Acrílico sobre lienzo adherido a madera, dos módulos, 131,5 x 2,1 cm [inv. 1.445]

El trabajo de Gustavo Torner constituye una importante aportación al arte español de las últimas décadas. Representante de la vanguardia abstracta española, sus obras han sido calificadas dentro de la vertiente lírica de la generación abstracta. Artista polifacético, Torner es además de pintor, escultor, grabador, *collagista*, tocando múltiples facetas como las vidrieras, las serigrafías y los aguafuertes.

Como ingeniero de montes es destinado en 1947 al distrito forestal de Teruel en donde comienza sus primeros contactos con el arte, realizando las primeras láminas botánicas para la nueva edición de la *Flora forestal de España* de Máximo Laguna, trabajo que continuará hasta que en 1953 será destinado al distrito forestal de Cuenca. Es finalmente en 1965 cuando renuncia a sus trabajos de ingeniería para dedicarse íntegramente al arte.

Tras viajar por Francia e Italia, expone por primera vez en 1955 en Cuenca, en las salas de las Escuelas Aguirre. Este año conoce a Antonio Saura quien le pone en contacto con el arte internacional del momento. A partir de entonces se suceden sus exposiciones tanto en España como en el extranjero. Junto con Gerardo Rueda (1926-1996) y Fernado Zóbel (1924-1984) forma parte de «El grupo de Cuenca», siendo codirector con Zóbel del Museo de Arte Abstracto de Cuenca en las Casas Colgadas desde 1964.

Sus relaciones con el mundo artístico y literario de Madrid le permiten en 1968-1969 sus primeros contactos con el teatro, realizando escenografías y figurines en colaboración con Elio Berhanyer de la obra de Lope de Vega *El castigo sin venganza,* dirigida por Miguel Narro. En 1980 realiza la escenografía y figurines para el estreno absoluto de la ópera *El Poeta* libro de J. Méndez Herrera y música de F. Moreno Torroba. Más tarde en 1996 interviene también en la escenografía y figurines para la ópera *Selene* del también académico Tomás Marco.

En su relación con Madrid cabe destacar el encargo en 1981 de su Ayuntamiento para que realice los estudios de colorido de la futura ordenación de fachadas del distrito de Salamanca. Desde 1982 colabora con el equipo de arquitectos del Museo del Prado en la reestructuración de las nuevas salas, en donde se han sucedido sus intervenciones. En 1993 ingresa como académico de número de esta Real Academia.

Como definición de su arte, como dice Zóbel, en el mundo de Torner: «se confunden realidades y apariencias [...] nada es realmente lo que parece ser, y cada cosa tiene algo de todo». Así pues, en la obra que nos ocupa no estamos ante una simple combinación de colores, sino ante una evocación, una metáfora visual, como manifiesta el propio artista, inspirada en el soneto de Quevedo a Roma: « ¡Oh Roma! En tu grandeza, en tu hermosura / huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura». De esta forma el artista expresa como sólo quedan las fuerzas del Tíber que sigue corriendo y las nubes en el cielo.

La obra es a la vez un magnífico ejemplo de cómo Torner maneja a la vez las técnicas mixtas. El cuadro fue donado al Museo por el propio artista en el año 2002. El Museo posee otra obra suya, una escultura, *Los complementarios VI* (núm. E-568), donada también por su autor con motivo de su ingreso como académico de número. **BPL**

237 | Gustavo Torner de la Fuente

Cuenca, 1925

Los complementarios VI, 1992

Oro sobre acero y acero pavonado, 37 x 52 x 52 cm [inv. E-568] Azcue Brea, 1994, p. 581

Torner, destinado en Teruel como ingeniero forestal, dibuja láminas para la monumental *Flora forestal de España* abordando este trabajo como un ejercicio de estilo. En 1955 entra en contacto con Antonio Saura, Fernando Zóbel y las vanguardias, y junto a Zóbel desempeña un papel decisivo en la creación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, pionero en España. En 1965, Torner deja su profesión de ingeniero para dedicarse por entero al arte, adentrándose más allá de la pintura: en esculturas, escenografías, vidrieras o trabajos tipográficos, su constante es la exigencia rigurosa y depurada. En la Fundación March, su iniciativa y conocimiento han impulsado exposiciones de primer orden, abriendo la sensibilidad del público español al panorama del arte moderno.

Los complementarios VI es un ejemplo de la sobriedad que caracteriza al autor, por la concisión de la forma, la línea limpia y recogida en lo esencial; Torner tiene, en palabras de Fernando Zóbel,



«un estilo de pensar». Contemplamos un conjunto de ángulos rectos, construido con rigor y medida. Las formas geométricas se van entrecruzando en un laberinto, cuya severidad es atenuada por el refinamiento de la materia.

Donación del autor al ingresar en la Academia en 1992. **MGA**

238 | José Luis Sánchez

Almansa, Albacete, 1926

Gaudiana, 1981

Acero cortén, 78 x 62 x 45 cm. Firmado en el extremo izquierdo superior: «JOSE LUIS SANCHEZ» [inv. E-548] Guía sección A, p. 139; Azcue Brea, 1994, pp. 578-579

Licenciado en Derecho, José Luis Sánchez es a la vez discípulo de Ángel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. En los años cincuenta, diversas becas le permiten viajar a Roma, Milán y París. En Italia se relaciona con Gio Ponti y el grupo en torno a la revista *Domus*, y a través de ellos se familiariza con las ideas de la Bauhaus. José Luis Sánchez reivindica la perduración de la

escultura, que parece destinada a disolverse en un caos sin estilos e incluso a desaparecer como materia. Por el contrario, él construye su lenguaje propio afrontando los desafíos impuestos por la piedra, el metal y el propio contexto de cada obra. Cabe señalar tres constantes en la trayectoria del artista. En primer lugar, aunque se aleje de lo estrictamente figurativo, su escultura siempre se arraiga en el mundo visible. Su mirada está atenta a las formas de la naturaleza, o mejor a los ritmos y fuerzas que las guían. También es obligado mencionar su interés por la docencia, enseñando en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid (1975-1982) y en distintas universidades. Por último, la frecuente vinculación de su obra con la arquitectura. Concibe la escultura no como mero añadido plástico a un edificio, sino como elemento de equilibrio introduciendo una referencia orgánica y una vitalización del espacio. El título de esta obra es un homenaje a Gaudí, quizá el arquitecto que con más pasión buscó la integración de todas las artes en una sola armonía creativa.

Donación del autor en 1987, con motivo de su ingreso en la Academia. MGA





239 | Joaquín García Donaire

Ciudad Real, 1926 – Madrid, 2003

Retrato de María Prodan, 1959

Bronce, 30 x 25 x 24 cm. Firmado detrás: «Donaire 59» [inv. E-117] Azcue Brea, 1986, p. 275; Guía sección A, p. 141; Azcue Brea, 1994, p. 549

Precozmente estimulado por el ambiente artístico familiar, Donaire es un escultor que desde sus inicios ha huido de bogas superficiales, prefiriendo construir su estilo sobre el rigor y dominio del oficio en todos los materiales: yeso, piedra, madera y, en especial, bronce. Obtiene en 1956 el Premio de Roma para continuar su formación en la Academia de España, lo que le permite viajar por Italia. Al año siguiente es galardonado con primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y comienza a participar en exposiciones internacionales: Bruselas (1958), V Bienal de Alejandría (1963), con medalla de bronce, Nueva York (1964), III Bienal Iberoamericana (1981), etc. A partir de la década de los sesenta sus esculturas pueden aproximarse a la abstracción, como es el caso de *Figura* para el Colegio de España en París (1974) y *El arquero* (1979), o renovar la tradición clásica (*Monumento ecuestre a Diego de Almagro,* de 1980). En su trayectoria personal se inscribe el afán por transmitir a los jóvenes su genuino amor a la escultura, a partir de su primer

puesto en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (1951). Imparte después, durante casi veinte años, la cátedra de la facultad de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, donde concluye su carrera docente como profesor emérito.

Junto a la relevancia de sus obras monumentales, hay facetas en la obra de Donaire como los óleos y acuarelas, los bronces de pequeño formato y, especialmente, los retratos, que dejan aflorar en mayor medida su innata sensibilidad y su capacidad de renovar conceptos figurativos. A la etapa romana del escultor pertenece esta cabeza sobria, armónica y elegante, en la que la síntesis de volúmenes no impide la observación atenta de los rasgos. La personalidad de la joven retratada (cuñada del artista) se plasma aunando un resuelto carácter contemporáneo con el equilibrio arraigado en el profundo estudio de los grandes maestros.

Donación del autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1985. **MGA**

240 | Manuel Rivera

Granada, 1927 – Madrid, 1995

Homenaje a Manuel de Falla, 1978

Óleo y tela metálica sobre tabla, 114 x 162 cm. Firmado abajo en el centro: «M. Rivera»; al dorso: «MANUEL RIVERA HOMENAJE A MANUEL DE FALLA / 1978 / M» [inv. 1.299] Piquero López, 1985, p. 111; Guía sección A, p. 137

Manuel Rivera recibe su primera formación académica en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal y posteriormente en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla. Galardonado con premios y distinciones. Su obra, reconocida mundialmente, se encuentra en museos y colecciones públicas nacionales y extranjeras. Miembro del grupo *El Paso*, fundado en Madrid en 1957, que con su carácter informalista supuso un avance importante en los movimientos de vanguardia de la España de aquel momento. Entre 1956 y 1957 Rivera muestra una nueva forma de expresión al incorporar como nuevo material la tela metálica, que a partir de ese momento será una constante en su obra. Sobre un fondo de alambre que sirve de sostén, coloca fragmentos de tela metálica, todo ello sujeto a un bastidor de hierro oscuro. Más tarde utilizará bastidores de madera de mayor grosor, como sucede en este caso, que le permiten trabajar en dos planos consiguiendo ricos efectos lumínicos.

El tema de esta pieza, basado en *La Atlántida*, obra póstuma de Manuel de Falla, se acerca a la serie de cuadros que el pintor realiza en la década de los años sesenta, utilizando el tablero como soporte de la materia. Las telas metálicas, al recibir la luz real sobre los colores, ofrecen una luminosidad y unas matizaciones imposibles de lograr en la pintura tradicional. Estas «alhambrerías», de alguna manera, evocan la formación del pintor con la luz de Granada.

Esta obra fue donada por su autor al ingresar como miembro de número en la Academia en 1985. **BPL**







241 | Manuel Rivera

Granada, 1927 – Madrid, 1995

Espejo-icono no 1, 1992

Óleo y tela metálica sobre tabla, 130 x 89 cm. Firma abajo incisa, en el centro: «M. Rivera» [inv. 1.391] Piquero López, 1999, p. 173

Frente a la sobriedad inicial de sus primeros ensayos en telas metálicas (1956), fruto de su constante transformación, Rivera realiza la serie de «Los espejos» donde la luz y el color aparecen como elementos definidores. Con ellos produce efectos tridimensionales con reflejos y vibraciones llenos de sugerencias. Las diferentes texturas desaparecen para dejar pasar toda clase de emociones donde la imaginación representa un papel preponderante.

En definitiva la obra de Rivera, como dice Antonio Aróstegui, sobrecoge al espectador llevándole a «una realidad siempre en fuga [...]; es así como el hombre que se mueve seguro de sí en un mundo perfectamente controlado [...] se siente de pronto sobrecogido y envuelto por un misterio impenetrable, que en la obra no es posible soslayar».

La obra fue adquirida por la Real Academia en 1995. **BPL**

242 | Miguel Rodríguez-Acosta Carlström

Granada, 1927

Cromatismo en rosa, 1985

Óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «M. RODRÍGUEZ-ACOSTA 85» [inv. 1.301] Piquero López, 1999, p. 133, Guía sección A, p. 141

Miguel Rodríguez-Acosta, pintor y grabador que vive y trabaja en Granada, comparte su tiempo dedicado a los oficios de la pintura y al fomento de la cultura desde la Fundación Rodríguez-Acosta, de cuyo patronato ostenta la presidencia. Artista de muy temprana vocación, dibuja desde los cinco años guiado por su tío el pintor José María Rodríguez-Acosta, creador de la fundación granadina que lleva su nombre. Formado en la Escuela de Artes y Oficios de Granada y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, su trayectoria artística es una constante búsqueda del diálogo de la forma y el color, en la que, partiendo de una formación rigurosamente académica, evoluciona hacia el mundo de la abstracción.

Su actividad creadora pasa también por la obra gráfica, llegando a crear un taller de grabado en Granada al que, por su modernidad y prestigio, atrajo a numerosos artistas españoles y extranjeros. Es precisamente a través del arte gráfico cómo llega a soluciones plásticas nuevas en la producción de su pintura, según se aprecia en este óleo que posee la Academia.



El cuadro de la Academia, fruto de sus ensayos en los años ochenta, es una excelente muestra de la abstracción. En él renuncia a la figuración de sus primeras obras consiguiendo una composición personal rica en formas, texturas y matices cromáticos.

El cuadro fue donado por el pintor con motivo de su ingreso como académico de número en 1986. BPL

Metafísica 1065, 1989

Piedra negra de Calatorao, 73 x 34 x 45 cm. Firmado en el lado derecho: «SVBIRACHS» [inv. E-557] Azcue Brea, 1994, p. 580

Nacido en Barcelona en 1927, Subirachs se formó en los talleres de Monjo y de Casanovas. Con veintiún años presenta su primera exposición. En 1951 obtiene una beca del Instituto Francés de Barcelona para continuar sus estudios en París. Después vive y trabaja en Bélgica hasta 1956.



De regreso a España, trabaja intensamente y muchas de sus obras nacen para integrarse en la arquitectura: santuario de la Virgen del Camino en León, fachada del nuevo Ayuntamiento de Barcelona, estación de Sants, aeropuerto de Barajas... En 1986 se incorpora a las obras del Templo de la Sagrada Familia para realizar la fachada de la Pasión.

Para Subirachs, el hombre es un ser que tiene conciencia del paso del tiempo y el arte es «esta inutilidad imprescindible». En otro momento escribe el escultor: « ¿Qué es pues la obra de arte sino la creación que intenta la perdurabilidad de la forma? Por eso el arte es en realidad lo que se opone a la muerte. No me refiero a [...] la hipotética inmortalidad del artista, bien endeble por cierto, sino que me refiero al carácter intemporal de la obra, a su valor metafísico, del cual se beneficia el hombre en general, el creador y también el espectador, que con ello se siente protegido del vacío, de la Nada».

Partiendo de sus «cuñas de penetración» de la década de los sesenta, desde finales de los ochenta Subirachs se interesa por la arquitectura egipcia; en esculturas, dibujos y litografías indaga sobre el poder del plano, que en expresión de S. Giedion se hace sublime en las pirámides. En la obra titulada *Metafísica 1065* el escultor construye una contraposición de dos formas piramidales cuyos vértices se aproximan hasta lo inverosímil, sin llegar a tocarse. La tensión existente en la naturaleza se expresa de forma no figurativa, con un perfecto dominio de la materia.

Donación del autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1990. **MGA**

244 | Alberto Schommer — Vitoria, 1928

Atlántida roja. Serie «Civilizaciones», 1987

Fotografía sobre soporte de cibachrome, 47 x 59 cm [inv. F-5]

Desde muy joven, Alberto Schommer pinta, realiza cortos cinematográficos y también retratos y reportajes fotográficos. En 1952 estudia fotografía en la ciudad de Hamburgo, a la vez que viaja por Europa visitando diversos museos. En 1958 es invitado a trabajar en París con el fotógrafo Kublin. Un año más tarde conoce el libro *La familia del hombre* y la exposición de igual título organizada por Edward Steichen en el Museum of Modern Art de Nueva York. Estas obras le impresionan y sobrecogen, y toma la decisión definitiva de dedicarse a la fotografía. En 1963 expone en SONIMAG, Barcelona, y en 1966 abre estudio en Madrid.

Alberto Schommer, que se considera «cazador del tiempo» ha publicado más de veinte libros con su obra. En ella están presentes la arquitectura y el urbanismo, y también las inquietudes humanas. Schommer es muy conocido por el público por sus lúcidos y originales retratos de diversas personalidades.

La llegada de la fotografía, considerada hoy de modo indiscutible como una de las Bellas Artes, supone un elemento renovador en la Academia de San Fernando. Schommer investiga sin cesar en los rumbos que va tomando la fotografía actual, inseparables de los aspectos técnicos y materiales. Le interesa la interrelación de las artes, y a veces la textura de un cristal, plástico o metal troceado



le sugiere una obra. En la serie *Civilizaciones*, el soporte utilizado acentúa el carácter misterioso y brillante de cada imagen. El antiguo mito de la Atlántida es evocado mediante una serie de planos superpuestos, con intensos rojos y negros en los que la luz aparece fulgurante entre sombras de extraordinaria fuerza.

Donación del autor en marzo de 2003. MGA

245 | Luis Feito

Madrid, 1929

Número 1763 de la producción del artista, 1996

Acrílico sobre lienzo, 162 x 130 cm [inv. 1.408] Piquero López, 1999, p. 178

Feito ingresa en 1950 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y, tras una breve etapa figurativa, a los veinticinco años comienza a exponer obra no figurativa. Concluidos sus estudios, en 1956 se instala en París. Inicialmente se decanta por una abstracción geométrica. En 1957 es miembro



fundador del grupo El Paso junto con otros pintores y escultores (Manuel Rivera, Martín Chirino, Pablo Serrano, Antonio Saura, Manuel Millares, Rafael Canogar, Juana Francés y Manuel Viola); algunos de ellos, con el tiempo, serán académicos de San Fernando. Pretendían, recuerda el propio Feito en su discurso de ingreso, despertar inquietudes, «agitar un poco la calma chicha por la que se movía el arte español de los cincuenta». Feito se orienta hacia una expresividad en fragmentos de materia. El grupo organiza la Semana de Arte Abstracto (1958) y Luis González Robles lleva sus obras a los pabellones oficiales de España en exposiciones internacionales, suscitando un enorme interés. En mayo de 1960 se disuelve El Paso. Más tarde, desde París Feito se traslada a Montreal

(1981) y luego a Nueva York, donde vive y trabaja hasta principios de los noventa. Se interesa por la espiritualidad budista y por la pintura oriental, que no busca la representación sino la presencia de las cosas, a través de una expresividad intensa de gran sutileza de color. Hasta tal punto prescinde de referencias exteriores que casi nunca titula sus obras, limitándose a numerarlas de modo correlativo.

Donación del autor con motivo de su ingreso en la Academia en marzo de 1998. MGA

246 | Luis Feito

Madrid, 1929

Número 2506 de la producción del artista, 2011

Acrílico sobre lienzo, 130 x 162 cm [inv. 1480]

Estamos ante un cuadro muy distinto del donado por el académico al ingresar en la corporación. Feito expresa en su obra la dualidad y el combate que son la condición del ser humano. Su etapa







de Nueva York, en especial, le permitió entender e incorporar a su obra esa continua tensión entre el caos y el orden. Siempre existe un conflicto, declara el pintor en una entrevista del año 2000, y a veces "hay una tendencia que se impone, como me ha ocurrido hace dos o tres años con la tendencia geométrica: el borde de la línea, esa depuración, es la que ha ganado ..." El cuadro aludido (Número 1763) pertenece a ese grupo de obras.

Por el contrario, con el presente lienzo el pintor llega a un verdadero estallido de las formas, de modo aparentemente improvisado pero manteniendo un dominio riguroso del lenguaje plástico, cuyo fundamento él mismo sitúa en la formación tradicional recibida en la Escuela de San Fernando. El color rojo, que desde comienzos de los 60 ha introducido Feito como contrapunto del blanco y del negro, irrumpe aquí con fuerza irresistible, sugiriendo la violencia de una herida, pero también la vitalidad poderosa. Hay en el cuadro una profundidad espacial desde la que brota una explosión de vigorosas pinceladas, como venidas de un lugar misterioso y desconocido. Feito trabaja y avanza cada día por un camino que desconoce, y esto es para él lo más difícil de la profesión de pintor y a la vez lo más apasionante.

Donado por el autor el 28 de abril de 2011. **MGA**

247 | Julio López Hernández — Madrid, 1930

El reflejo, 1978

Bronce, 60 x 53 x 30 cm. Firmado en el lateral izquierdo: «JVLIO HERNANDEZ / 78 / 3/6»
[inv. E-551] Azcue Brea, 1994, pp. 575-577

Hijo y nieto de orfebres, Julio López Hernández se inicia a temprana edad en el taller familiar en las técnicas del dorado y el cincelado. Continúa su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y en la de Bellas Artes de San Fernando. Becado por la Fundación March viaja a Francia e Italia, conociendo tanto las grandes obras renacentistas como las de Marino Marini y otros escultores contemporáneos. A partir de 1965 concurre a exposiciones dentro y fuera de España, en algunas como medallista. Ha obtenido, entre otros galardones, el Premio Especial en el Concurso Internacional de Escultura Figurativa en Japón. Sus figuras se relacionan con el hiperrealismo norteamericano, pero no le interesa imitar de modo

exhaustivo, sino dignificar sobriamente momentos fugaces y triviales, incluso de los personajes más humildes.

En *El reflejo* se aúnan dos constantes de la trayectoria del autor: el reflejo con su simbolismo, y el papel protagonista de las manos. Esperanza, hija del escultor, está ante la mesa con una taza en la mano; pero sólo vemos su rostro reflejado en la superficie mediante un levísimo relieve, mientras el bulto se limita a las manos y antebrazos. El espectador es invitado a completar la figura ausente, a partir de una referencia verosímil y perfectamente construída. Son reales los brazos y la sombra que proyectan, la taza y el platillo: lo demás se hace presente estando apenas sugerido. La sensibilidad del autor transforma un motivo cotidiano en ejercicio de imaginación.

Donado por el autor al ingresar en la Academia en 1988. Es el tercero de seis ejemplares existentes.

MGA

248 | Julio López Hernández — Madrid, 1930
Francisco López Hernández — Madrid, 1932
Antonio López García — Tomelloso, Ciudad Real, 1936

Don Juan Carlos y Doña Sofía, Reyes de España

Escayola, 87 x 64 x 83 cm [inv. E-602]

Antonio López García y los hermanos Francisco y Julio López Hernández, tres artistas integrados en la denominada "Escuela realista de Madrid", comparten la autoría del monumental bronce de los Reyes de España, expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo de Valladolid (Patio Herreriano). El proyecto se inicia en 1998 como encargo del Ayuntamiento de la ciudad. Julio López Hernández propuso realizar la obra junto con los dos artistas citados. Esta autoría compartida es un reto insólito en nuestra época, que tiende a enfatizar la personalidad; por el contrario, la afinidad de criterios entre sus autores es una constante de todo el proceso. Tras dos largas sesiones fotográficas con los monarcas, se realiza la maqueta, labor que concluye en 1999. A esta etapa corresponde la escayola donada al Museo de la Academia; en ella se distinguen las marcas o puntos de lápiz, con las que los autores señalaron las zonas clave de su forma numeradas para el posterior sacado de puntos, imprescindible en el siguiente paso de la realización. En dicho sacado de puntos, el volumen se aumentará a dos veces el natural, tarea abordada entre el 23 de abril de 1999 y agosto de 2000 por Tomás Bañuelos, escultor y colaborador.

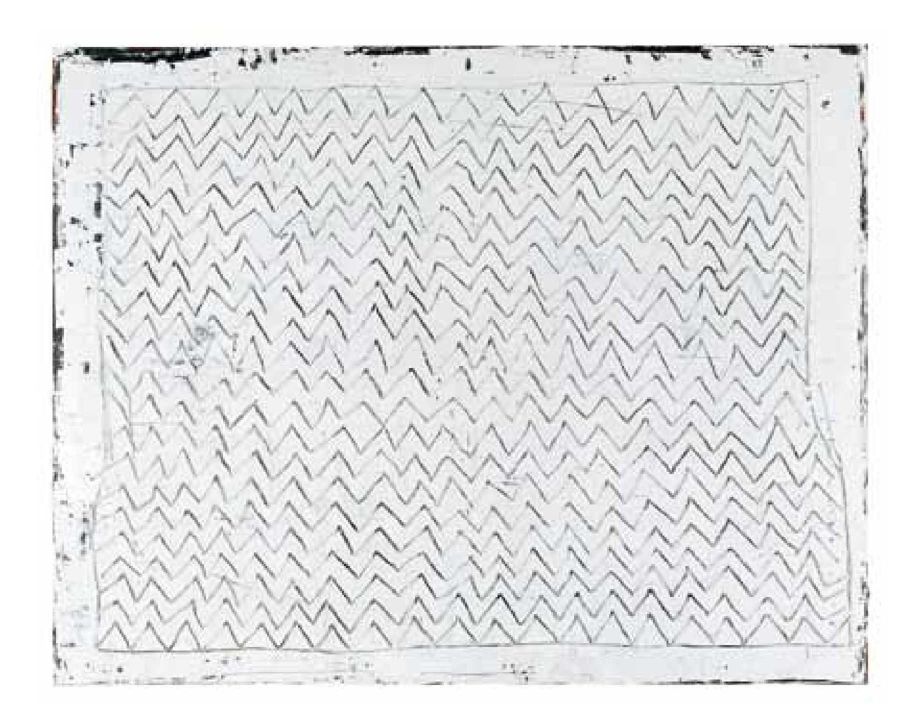
Los tres artistas, desde su juventud, se integran en un grupo generacional unido por lazos familiares y de amistad, pero sobre todo por un mismo modo de abordar la renovación de las artes plásticas, distanciándose tanto del realismo académico imperante en los años 50 como de las vanguardias abstractas. Entroncan con la tradición realista española y sus trayectorias han sido clave para cambiar la percepción del arte figurativo en nuestros días. La crítica y el público habían ido formando un prejuicio hacia este tipo de obra como un camino trillado, fácil, sin riesgos. Su quehacer artístico ha demostrado que lo figurativo puede aportar su propio valor como innovación,



como exploración del territorio; el artista no reproduce la realidad sino que la interpreta, llevando a ese proceso la misma carga de dudas y descubrimientos que puede tener la obra no figurativa. De este modo, respecto al bronce que nos ocupa, los autores continuaron trabajando en la arcilla hasta su concreción total. Alternándose en las diversas partes de la escultura e intercambiando opiniones sobre el concepto, lograron incrementar las soluciones plásticas, así como su intensidad expresiva.

El molde para su reproducción en cera y su fundición posterior se hizo en los talleres de Arte-6, en Arganda del Rey. Fundido en bronce a las ceras perdidas, cincelado y patinado a fuego, lo inauguraron los Reyes en el Patio Herreriano de Valladolid el año 2002. Si bien todo este proceso retrata la ejecución en bronce, no deja de constituir un importante documento gráfico del mismo la escayola que se custodia en el Museo, en cuanto que, al albergar los signos de su función y de la finalidad a la que debía servir, se constituye en el germen de la obra: materialización provisional de la reflexión primera que le sirviera de arranque.

Donación de los autores en 2003. MGA



249 | Joan Hernández Pijuán

Barcelona, 1931 – 2005

Celosía, 1996

Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm. Firmado abajo a la derecha: «Hernández Pijuán / 96» [inv. 1.424] Piquero López, 1999, p. 184

Con catorce años Hernández Pijuán fue alumno de la Llotja de Barcelona, continuando después sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi hasta 1956. Estudia grabado y litografía en la Escuela de Bellas Artes de París (1957). Su serie de litografías «Las Celdas» es premiada en la I Bienal Internacional del Grabado de Cracovia (1966). En 1981 es Premio Nacional de Artes Plásticas. El quehacer de Hernández Pijuán tuvo durante décadas una dimensión de contacto con artistas jóvenes, dirigiendo talleres de Arte Actual en Madrid, Las Palmas y San Sebastián, además de la cátedra en la facultad de Bellas Artes de Barcelona, donde más tarde fue decano. Sin embargo, más allá del aprendizaje del oficio, es dudoso plantear que el arte pueda enseñarse. Hay cosas que sólo pueden aprenderse; Hernández Pijuán defiende la práctica del arte como forma de conocimiento. Afirma en su discurso de ingreso: «La emoción, el sentimiento, la tensión son conceptos que no se pueden mesurar y que tampoco son "corregibles"».

Buscó estimular en los artistas jóvenes, siempre a través de la práctica, «el sentido y la esencia de la comprensión»: la comprensión de uno mismo, del espacio del arte y del espacio que nos rodea. A partir de ahí se desarrolla un modo personal de abordar la soledad del creador, el momento de duda, de vacío e indefensión ante la obra por hacer. Decía Fernando Zóbel que «Hernández Pijuán

es siempre pintor sutil, cerebral». Su pintura desarrolla una poética del color. La mancha y el trazo se convierten en un universo cargado de sugerencias y una sensibilidad intensamente poética.

Donación del autor con motivo de su ingreso en la Academia en abril de 2000. MGA

250 | Joaquín Vaquero Turcios

Madrid, 1933 – Santander, 2010

Muro negro con clave, 1995

Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «Vaquero / Turcios» [inv. 1.404] Piquero López, 1999, p. 177

Joaquín Vaquero Turcios fue hijo del ilustre académico Joaquín Vaquero Palacios. De vocación temprana, tras una infancia en Oviedo, se traslada a Roma con su padre, entonces subdirector de la Academia de España. Allí continúa su formación y estudios en la Facultad de Arquitectura de la



Universidad de Roma. Durante su estancia de dieciséis años en Italia, desarrolla una importante actividad pictórica, obteniendo reconocimiento y premios. Viajero como su padre, vive en París, centro y norte de Europa, Egipto y Grecia.

Fuera de la pintura de caballete, fue también dibujante, ilustrador y grabador. Trabaja en todas las técnicas, destacando su producción en pintura mural, con obras en diferentes países de Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica. Realiza también escultura integrada en la arquitectura y el espacio urbano, como los relieves metálicos y el hormigón en la Biblioteca Nacional y otros edificios madrileños, como el monumento al Descubrimiento de América en la plaza de Colón de Madrid.

El cuadro donado con motivo de su ingreso como académico de número en 1998, corresponde a sus últimas obras «Los muros», que, como resumen de sus experiencias anteriores, representan planos minerales con una depuración cromática a base de tierras oscuras, negras y azules. En este caso, ha escogido una apariencia nocturna, a base de grandes superficies de negro en donde los toques azules, delimitados por líneas divisorias, llenan de matices la obra. Crea una composición descentrada cargada de emoción y misterio que evoca, como dice el profesor Calvo Serraller, «una sabia y rara mezcla de construcción, sensualidad y tacto». **BPL**

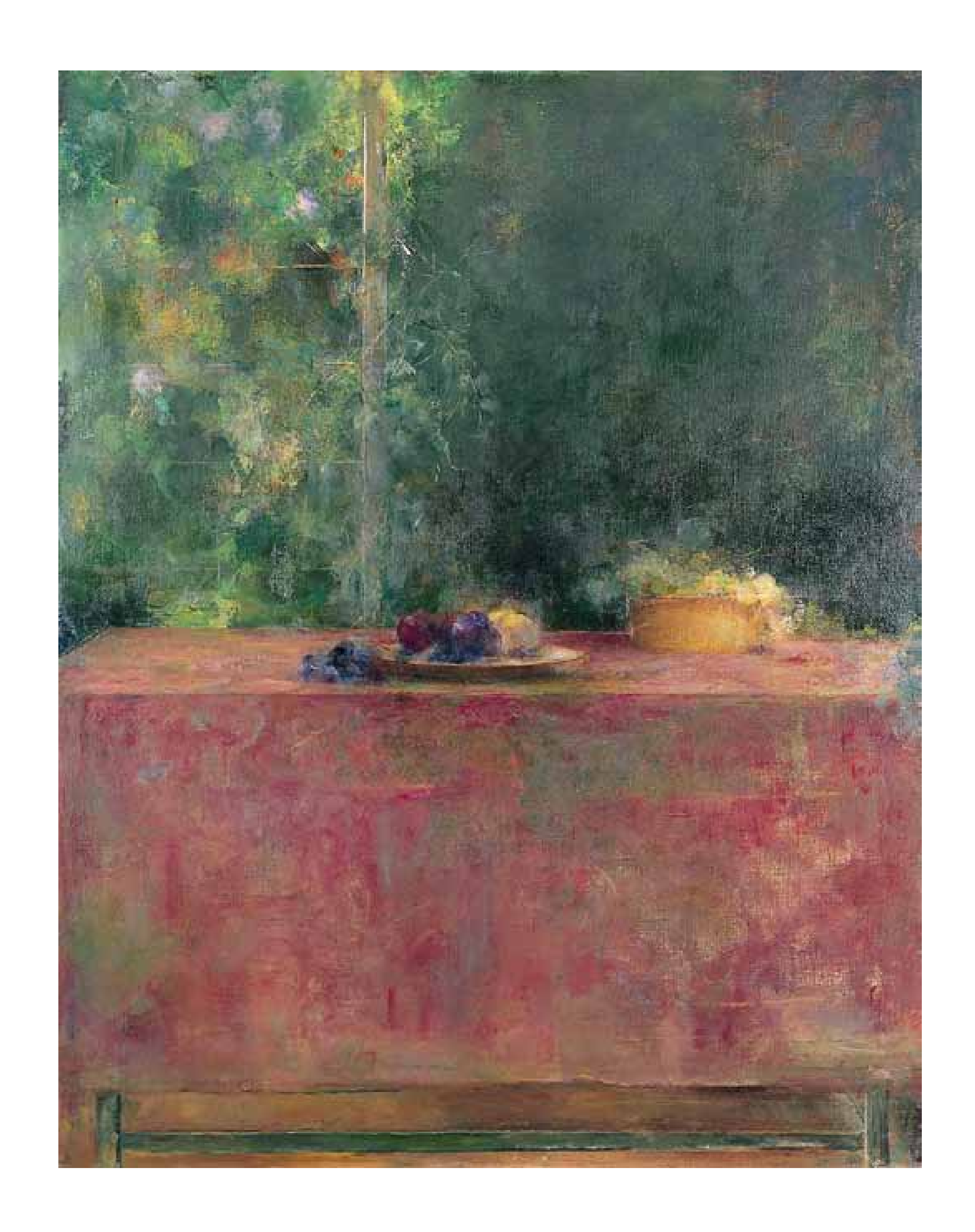
251 | Carmen Laffón — Sevilla, 1934

Bodegón oscuro, 1999

Óleo sobre lienzo y papel, 135 x 107 cm [inv. 1.421] Piquero López, 1999, p. 183

De vocación precoz, Carmen Laffon se inicia en la pintura a los doce años en el estudio del maestro sevillano Manuel González Santos. En 1949 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, finalizando sus estudios en la Escuela de San Fernando de Madrid en 1955. Entre 1960 y 1962 fija su residencia en Madrid, pasando a formar parte del grupo de pintores de la galería Juana Mordó. En 1975 vuelve a Sevilla para ocupar el puesto de profesora de Dibujo del Natural de la Escuela de Bellas Artes, hasta 1981. Premio Nacional de Artes Plásticas en 1982, ha participado en importantes exposiciones fuera de España.

Sus temas habituales son bodegones, retratos y paisajes tratados con un carácter realista al tiempo que un sentido lírico. Este bodegón, donado por la autora con motivo de su ingreso como académica de número en enero de 2000, es un ejemplo del cuidado con que contempla los objetos, captando sus matices. Resumen de una búsqueda constante en su obra que revela su manera de mirar y sentir la naturaleza, preocupándose más por la manera de tratar la obra que por el propio tema. El lienzo muestra, como dice el académico Gustavo Torner, que «su búsqueda ha sido la búsqueda del resplandor. Del resplandor de todas las cosas de fuera y de dentro del yo». **BPL**



Armario con paño blanco, 2005

Óleo, témpera y carboncillo sobre madera, 212 x 150 cm. [inv. 1.467]

En la década de los 70, Carmen Laffón inicia una serie de cuadros en torno al motivo del armario, un universo sugerente, evocador de la ausencia, de la realidad incompleta de las cosas, tal como dijo describiendo su pintura Luis Felipe Vivanco. El conjunto explora la relación entre los extremos, el blanco y el negro, a veces yuxtapuestos en la misma obra. El blanco declinado en matices leves es el color de la quietud, de la infancia, sin sentimentalismo. El armario blanco es el juego entre lo que se ve y lo que no se ve, la indagación en el misterio a través de los objetos cotidianos, con un rigor constructivo que se separa radicalmente del tópico lirismo andaluz. En ocasiones, las puertas semicerradas no revelan sino una pequeña parte del interior; otras veces, como en la presente obra, el armario queda a su vez casi oculto por el paño también blanco. La pintora retoma este motivo a lo largo de su obra y va aligerando sutilmente el elemento figurativo, hasta alcanzar en posteriores obras de la serie "los escalofríos de la sugestión, lo que parece ser poco más que restos del recuerdo o sombras de los objetos que una vez estuvieron allí."

Donación de la artista en 2007. MGA





253 | MANUEL ALCORLO BARRERO

Madrid, 1935

La patera de los ricos, 1998

Óleo sobre lienzo, 150 x 130 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: «ALCORLO 98» [inv. 1.413] Piquero López, 1999, p. 180

Excepcional grabador, pintor y dibujante, Alcorlo ingresa en 1953 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando donde obtiene un premio ya al año siguiente. Crea una obra llena de fuerza, con un estilo muy personal, de poderosa imaginación no exenta de sátira social y una clara intención crítica, más compasiva que hiriente.

Este lienzo es una magistral visión de pesadilla llena de ironía. A bordo de una frágil embarcación o patera, el medio habitual con que los inmigrantes ilegales intentan la travesía por mar, navegan unos personajes vestidos con lujo, furiosos y asustados, luchando contra las olas. Los rasgos, caricaturescos sin exceso, recuerdan a Daumier, y junto con la absurda situación forman una lúcida y saludable reflexión sobre la condición humana.

Donado por el artista en su ingreso en la Academia en 1998. MGA

254 | Rafael Canogar   Toledo, 1935

Tafiques, 1996

Técnica mixta sobre pasta de papel y madera, 178 x 49 cm [inv. 1.409] Piquero López, 1999, p. 179

Canogar forma parte de una generación que a mediados de los cincuenta rompe el estancamiento de las artes plásticas en España. Mostrando una temprana facilidad para el dibujo, a los trece años es admitido como discípulo por Vázquez Díaz. En 1955 pinta sus primeras obras abstractas, con clara influencia de Miró. Dos años más tarde se forma el grupo El Paso; Canogar y otros artistas jóvenes buscan «crear un nuevo estado de espíritu dentro del mundo artístico español». En 1959 conoce en Barcelona a Joan Miró. En 1960 expone en la galería neoyorquina Pierre Matisse con Saura, Millares y Rivera, así como en el Solomon R. Guggenheim y en el Museum of Modern Art. Los objetivos que proponía El Paso son ya una realidad, y el grupo se disuelve. A lo largo de su trayectoria, Canogar desarrolla pinturas diversas. Es lo que se ha denominado «las pinturas de Canogar». Poco después de la disolución de El Paso Canogar emprende una etapa figurativa. Durante los sesenta, con numerosas exposiciones personales en Estados Unidos, su obra parte de la crónica urbana, a veces dura y sombría, que el pintor toma de los medios de comunicación. Estos cuadros, a partir de 1967, incorporan figuras de bulto, realizadas en poliéster y fibra de vidrio: constituyen, en palabras de Aguilera Cerni, «una llamada moral [...], la unión entre el plano estético y el plano ético». A mediados de los setenta vuelve a la abstracción, en un proceso reflexivo sobre soportes y materiales. *Tafiques* es una obra hecha con rigor y refinamiento, y a la vez un ejemplo de la evolución iniciada por Canogar a principios de los noventa: una ruptura del concepto «ventana». En vez de un cuadro recortado en un marco que



lo delimita, estamos ante un fragmento de cuadro como objeto autónomo e independiente de una unidad superior. En palabras del propio artista: «Por un lado está el formato irregular, formado por la superposición de diferentes capas de la pasta de papel; por otro, la imagen que, como signo o icono, construye o reconstruye la obra misma».

Fue donado por el autor al ingresar en la Academia en mayo de 1998. **MGA**

255 | José María Cruz Novillo

Cuenca, 1936

Diafragma heptafónico 823.543, opus 9, 2009

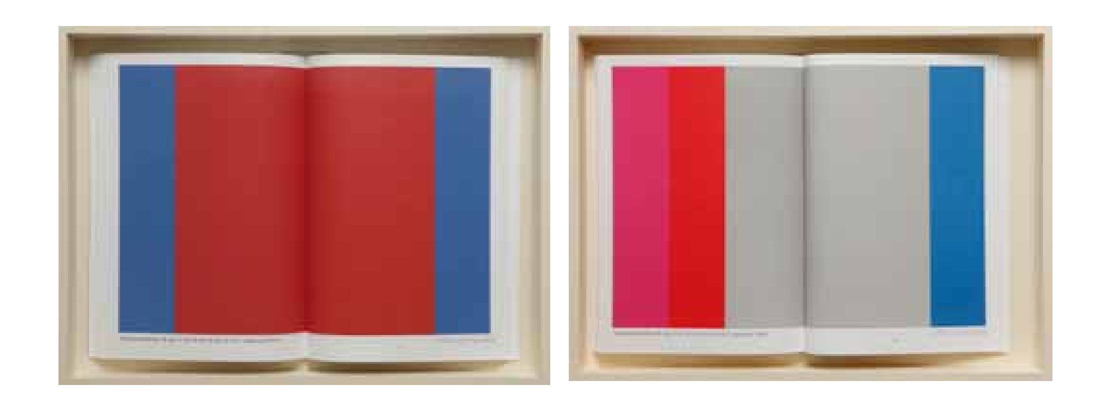
Vidrio, plásticos, aluminio, píxeles retroiluminados LED. 0,69 x 1,12 x 0,06 m.

Cruz Novillo lleva trabajando desde los primeros años 90 en el desarrollo del concepto *Diafragma,* denominación que engloba multitud de obras sinestésicas cuya característica común es la combinación de un número variable de elementos monocromáticos, sonoros, fotográficos, tridimensionales...

"Diafragma heptafónico 823.543, opus 9" es una obra *cronocromofónica* que contiene todas las combinaciones con repetición de siete colores, siete notas musicales y siete fragmentos de tiempo, divididas en siete movimientos (*Red, Orange, Yellow, Green, Blue, Grey y Magenta*), con una duración total de 1601 horas, 43 minutos y 23 segundos. De esta obra extrajo Cruz Novillo su *"Diafragma heptafónico 49, opus 13"* de 7 minutos de duración, estrenado en su discurso de ingreso el 24 de mayo de 2009.

Donado por el artista en 2009 con motivo de su ingreso en la Academia. **MGA**







256 | Enrique Nuere Matauco

Valencia, 1938

Armadura de la capilla de la Virgen del Castillo. Iglesia de los santos Facundo y Primitivo de Cisneros (Palencia), 1987

Tintas negra y sepia sobre papel vegetal. 540 x 700 mm. Firmado y fechado "Enrique Nuere / 1987" [Inv. A-6297].

El arquitecto madrileño Enrique Nuere está considerado el más reputado especialista en la carpintería de lazo, sobre la que ha publicado varios estudios, entre otros *La carpintería de armar española*, y el *Nuevo Tratado de la carpintería de lo blanco* ilustrados con fotografías y dibujos como el aquí reseñado. Su actividad profesional se ha centrado en recuperar la carpintería histórica, realizando importantes trabajos de restauración en edificios como el Convento de Santa Clara de Salamanca, el Palacio de Miguel de Mañara de Sevilla o el Palacio de Buena Vista de Málaga. Ha sido reconocido con el Premio Nacional de Artesanía "Marqués de Lozoya", el "Europa Nostra" en dos ocasiones y el del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, Premio CICOP,

en su modalidad “Patrimonio Arquitectónico”, entre otros. Desde enero de 2010 es académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En su discurso de ingreso a la Academia, *Dibujo, geometría y carpinteros en la arquitectura*, reivindica el papel que los carpinteros tuvieron como precursores de los actuales arquitectos. Nuere destaca la difusión en territorio cristiano de las techumbres de lacería, superando el desarrollo de las islámicas que las precedieron. Redescubre las técnicas de diseño y construcción de los artesonados mudéjares a partir del estudio y análisis de un manuscrito del carpintero sevillano Diego López de Arenas de 1619, seguido del realizado por fray Andrés de San Miguel, contemporáneo del anterior, pero escrito en Méjico. La disección de dichas obras, recopilatorias de la tradición antigua en el empleo y uso de cartabones para la elaboración de armaduras de cubierta, le ha permitido aplicar dichos conocimientos a programas de ordenador, consiguiendo recrear elementos desaparecidos y diseñar nuevas creaciones. Su admiración por la arquitectura hispanomusulmana surge y se afianza de manera definitiva cuando el Patronato de la Alhambra le encomienda el montaje de los techos del malogrado Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán, con piezas del granadino convento de la Merced, junto con otras de artesonados desmontados de sus almacenes.

Enrique Nuere es un gran dibujante. Concibe el diseño como base fundamental en todos los procesos del proyecto arquitectónico, desde la idea previa hasta la materialización definitiva. Todos sus dibujos, basados en las aplicaciones de la geometría, alcanzan el estatus de obras de arte. Esta obra y otra de similares características fueron donadas por el autor tras su ingreso en la Academia en 2010.

ACG





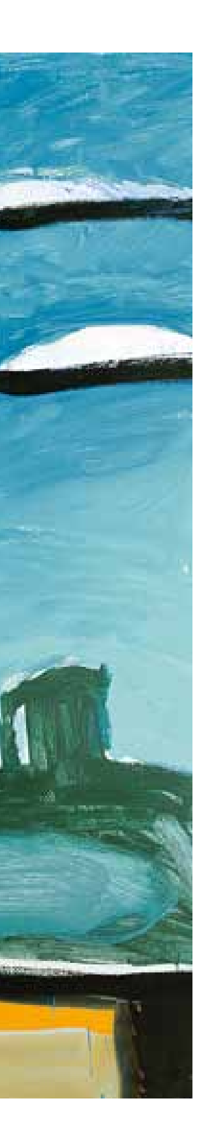
257 | Juan Navarro Baldeweg

Santander, 1939

Copa azul y ventana I, 2003

Óleo sobre lienzo, 200 x 250 cm [inv. 1.457]

Navarro Baldeweg aborda el proceso creativo en la pintura como un juego de equilibrios entre lo deliberado y lo fortuito, semejante a lo que ocurre en la caligrafía islámica, china o japonesa. Para él, lo más sugerente de esas artes caligráficas desborda el control de los signos y su significado para transmitir, a través de la mano, una íntima energía vital. Por otra parte, en el quehacer de Navarro



Baldeweg como pintor, arquitecto y escultor hay una idea clave: el horizonte visual. Lo describe el autor, en su discurso de ingreso, como «un vasto recinto..., la región accesible al ojo, un extenso ámbito en cuyo centro se encuentra el espectador». Así, los objetos son obstáculos entre la mirada y el horizonte, y este mismo horizonte se va multiplicando, unas veces identificable y otras indefinido y borroso, de modo que se produce un entrecruzamiento de recintos, interacción constante entre el autor y el espectador, y entre la mano y el ojo. Juan Navarro Baldeweg ha desempeñado un papel fundamental en la pintura madrileña a partir de los años ochenta. Su contribución principal fue recuperar para la pintura su condición de pintura-pintura desentendida de adiciones ideológicas y políticas.

Esta obra fue donada por el artista tras su ingreso en la Academia en octubre de 2003. MGA

258 | Darío Villalba

San Sebastián, 1939

Grieta líquida I-II-III, 2002

Filmación fotográfica procesada en color, tríptico de tres cuadros, 200 x 125 cm cada uno [inv. 1.449]

Un ambiente familiar de excepción, arraigado en la Institución Libre de Enseñanza, abre tempranamente la sensibilidad de Darío Villalba a las más diversas inquietudes culturales. Ha publicado numerosos artículos y textos que indagan en cuestiones candentes de las artes plásticas, y en su quehacer como docente ha participado en Talleres de Arte Actual tanto en Madrid como en San Sebastián. Su obra ha merecido, entre otros galardones, el Premio Internacional de Pintura de la XII Bienal de Sâo Paulo (1973), el Gran Premio de la VIII Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes (1982), el Premio Nacional de Bellas Artes (1983) y la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (2003).

Darío Villalba ha sido uno de los pioneros en utilizar la fotografía como instrumento totalizador del espíritu de la pintura. Concibe la fotografía «como un bisturí» y la ha utilizado prácticamente desde el inicio de su obra. Ese uso ha consistido, escribe Calvo Serraller, «en mancillarla. La han ensuciado, la han tatuado, la han personalizado». Villalba se acerca al soporte fotográfico y consigue calidades y matices pictóricos. A veces lo transforma en piedra, en algo duro y mineral que trasmite la angustia de la condición humana. En palabras del artista donostiarra, las obsesiones o mitologías personales de cada creador se van incrustando en el interior. Aborda el acto creativo asumiendo sus riesgos («cada cuadro tiene su propia autobiografía, su historia, sus capítulos»), y huye de los tópicos de la fácil modernidad. La crítica internacional ha relacionado la obra de Darío Villalba con los escritos de la tradición mística española y su aceptación del dolor. Las heridas y grietas, en el cuerpo humano o en la materia inanimada, desgarran la sensibilidad como buscando expresar lo trascendente en lo más roto y




degradado. Es un artista en el que el dolor y la tragedia se convierten en una reflexión acerca de la expresión y proyección en el arte, pero todo ello distanciado de lo patético y cruento.

Donación del autor con motivo de su ingreso en la Academia en noviembre de 2002. **MGA**



259 | Jordi Teixidor de Otto

Valencia, 1941

El destierro III, 2002

Acrílico sobre lienzo, 180 x 195 cm, n 1128 del catálogo del artista [inv. 1.446]

Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, Teixidor trabaja en la etapa inicial del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca; el contacto con Torner y Rueda será decisivo para él. En su discurso de ingreso en la Academia evoca a Heidegger y la idea del sendero hacia el conocimiento, para añadir que en su caso el camino elegido fue el arte y dentro de éste el lenguaje de la abstracción.

Teixidor forma parte del grupo Nueva Generación promovido por Juan Antonio Aguirre, y en los setenta su obra se va haciendo más espacial y minimalista. En los ochenta, sin perder su camino propio, Teixidor se acerca a la *pintura-pintura* relacionada con Pleynet y otros abstractos franceses.



Esta pintura negra y profunda, con un entretejido de pinceladas en los márgenes, nos dice que Teixidor, en palabras de Torner, «ha usado medios complejos para resultados aparentemente simples», y ello tanto en el concepto como en la ejecución. El cuadro refleja la actitud del autor cuando afirma: «La abstracción es una manera de pensar, tal vez incluso una forma de pensamiento [...]. El artista, además de lo que no se ve, intenta crear aquello que le gustaría que existiese [...], saber crear el espacio donde instalar lo desconocido». De manera que tanto quien hace arte no figurativo como quien lo contempla puede verse interiormente enfrentado a lo desconocido, quizá a la nada; «la pintura abstracta», dice en otro momento Teixidor, «se adentra en la experiencia estética como una posibilidad abierta hacia lo inexplicable».

Donado por el artista en su ingreso en la Academia en 2002. MGA

Silla Academia (Otrebla), 1993

Hierro y esparto, 79 x 52 x 50 cm [inv. E-693]

Alberto Corazón es el primer diseñador que ingresa, como tal, en esta Real Academia; y ha querido que su donación al Museo fuese un objeto que ha acompañado al hombre desde la prehistoria: el asiento con cuatro apoyos, presente en todas las culturas. Su trayectoria, sin embargo, es polifacética como pintor, escultor e impulsor de iniciativas; le interesa el mundo de la edición y la tipografía como cultura del signo, creando en 1969 su propia editorial que acogerá diversos proyectos intelectuales con un centenar de títulos publicados. A comienzos de la década de 1970, Corazón contribuye decisivamente a introducir en España el arte conceptual, en el contexto de la convulsa situación política, integrando a la vez el enfoque interdisciplinar que caracteriza esta corriente en otros países (cabe mencionar el trabajo *Plaza Mayor, análisis de un espacio*, 1974).



En el ámbito del diseño, Alberto Corazón elabora un lenguaje híbrido, transversal entre objeto y documento. Ha creado libros, carteles e imágenes que incorporan la experiencia conceptual al arte gráfico, utilizando estructuras de collage y otorgando al alfabeto un valor icónico. La investigación atenta de las culturas antiguas se traduce en figuras arquetípicas (el dado, la pirámide o la escalera). En cada nuevo proceso, el quehacer de Alberto Corazón evoca la obra de William Morris, Gaudí o los miembros de la Bauhaus, cuando aunaban oficio y creación en papeles pintados, metalistería y otros elementos de mobiliario, integrados orgánicamente con la arquitectura.

Este diseño de Alberto Corazón prescinde voluntariamente de componentes suntuarios para ceñirse a lo más arraigado en la tradición española: el rigor de las líneas, sobrias y armoniosas, ennoblece los materiales austeros, incluso populares, como el hierro y el esparto. El resultado es una solución de sencillez intemporal, que puede utilizarse en la vida cotidiana o situarse en un espacio más imaginario, sugiriendo lo inestable por la inclinación de la peana, y convertirse así en objeto de colección.

Donada por el autor al ingresar en la Academia el 19 de noviembre de 2006. **MGA**

261 | José Hernández

Tánger, 1944

Mesa malaya, 1987

Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Firmado abajo a la derecha: «J. Hernández 87» [inv. 1.321] Piquero López, 1999, p. 149

José Hernández se inicia, de manera espontánea, en las labores de dibujo y pintura, mediada la década de los cincuenta. A los dieciocho años expone por primera vez en la Librairie Les Colonnes de Tánger, con un visitante de excepción: el pintor Francis Bacon. Con veinte años llega a Madrid y mantiene contactos con artistas, escritores y cineastas jóvenes. En 1965 traba amistad con Alberto Portera y con algunos pintores del grupo El Paso disuelto pocos años antes: Saura, Canogar, Millares... En 1966 inaugura su primera exposición individual en Madrid. La crítica se interesa por sus óleos y dibujos, definidos como «realismo fantástico de corte netamente onírico». A partir de 1967 trabaja con especial dedicación en grabado, especialmente en aguafuerte. Obtiene el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1981 y un año más tarde el Grand Prix de la Bienal Internacional del Grabado de Noruega. En los años ochenta, época a la que pertenece *Mesa malaya*, el pintor simplifica su lenguaje, dejando atrás las referencias culturales e históricas. El color ocre en todos sus matices (cera, tierra, naturaleza caduca) predomina en estos cuadros. Ha desaparecido de ellos la figura humana; son frecuentes, en cambio, los seres fantásticos y también crustáceos, insectos y elementos vegetales que, en una atmósfera de ruina y silencio, evocadora de la *vanitas* barroca, intensifican el efecto inquietante y depredador. En los ángulos de la mesa, cuyo entorno queda indefinido, vemos cuatro enormes insectos dibujados con exactitud rigurosa, que se entregan a una voraz destrucción.

Donado por el artista con motivo de su ingreso en la Academia en noviembre de 1989. **MGA**





262 | Miquel Navarro

Mislata, Valencia, 1945

Cabeza rampa

Zinc, 227 X 35 X 32 cm [inv. E-687]

En el proceso creativo de Miquel Navarro aflora un carácter híbrido, de encrucijada entre disciplinas diversas: como pintor, escultor, escenógrafo, ceramista... Sus maquetas de ciudades nos emplazan en un universo intemporal, visionario. Sus esculturas monumentales, por otra parte, se insertan en el espacio urbano concebido como un todo orgánico y vivo: entre las más recientes cabe mencionar *Vigía* (Las Palmas de Gran Canaria), *La Mirada* (Vitoria-Gasteiz) o *Mantis* (Murcia). El nexo con sus autores más admirados puede estar en el rigor de una estructura (Julio González), la evocación de la angustia (Joseph Beuys) o el mundo onírico (Giorgio de Chirico). La obra escultórica de este artista, arraigada en las impresiones más tempranas de su vida, transmite la brutalidad de la máquina y el áspero tacto del metal oxidado, pero mantiene la referencia a lo viviente, animal o humano, solitario o tumultuoso, y en especial al cuerpo como tótem.

Donado por el artista al ingresar en la Academia en 2009. MGA

263 | Juan Bordes

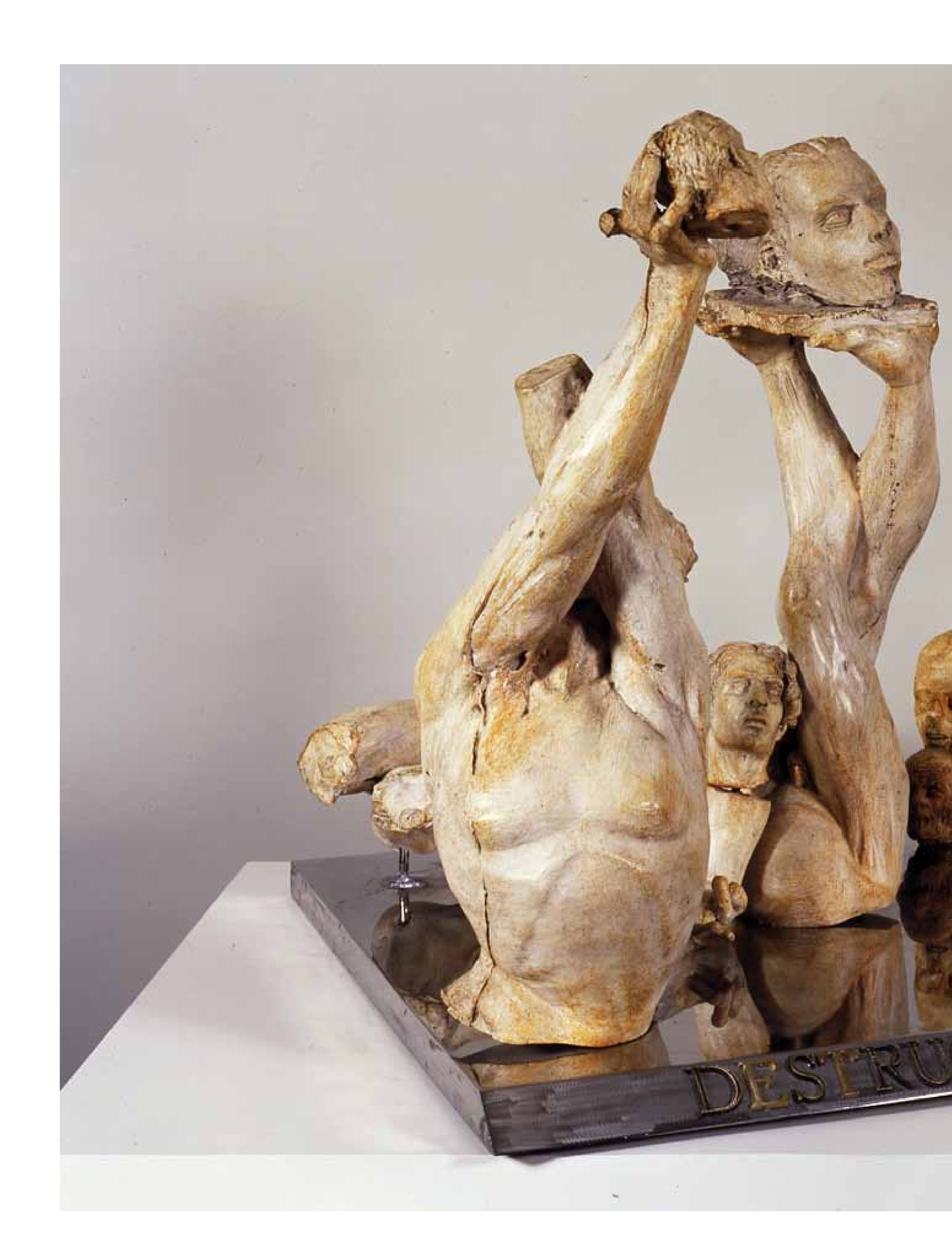
Las Palmas de Gran Canaria, 1948

Destrucciones

Yeso patinado en oxido, 45,5 x 52 x 51,5 cm. [inv. E-613]

Sintiendo la inquietud artística desde su infancia, Juan Bordes fue admitido a los nueve años de edad en la Escuela Luján Pérez de su ciudad natal, como alumno del escultor Abraham Cárdenas. Su imaginación se desarrolló precozmente, anclada en el rigor del dibujo y estimulada como un juego en infinitas direcciones: fotografía, cirugía, arquitectura. A Bordes le interesa la percepción infantil que forma al artista adulto (como ya rememora Leonardo da Vinci en sus escritos), y sitúa el ideario pedagógico del siglo XIX en el origen de las vanguardias artísticas a comienzos del XX. La mirada del escultor sobre el cuerpo humano, y en especial sobre la piel de sus figuras, va creando su universo desolado y fantasmagórico, radicalmente contemporáneo. La distorsión anatómica, la mutilación, el rostro como un grito petrificado, evocan hasta la obsesión los sufrimientos reales del mundo en que vivimos. Indagando en el proceso creativo, Bordes fotografía sus propias esculturas, que se han relacionado con un clarividente texto de Jorge Luis Borges: "... las esculturas son cuerpos entre cuerpos, bultos foráneos que la invención del hombre intercala entre las demás que pueblan el espacio. Curiosamente, su carácter material acentúa su carácter fantástico. Cada estatua es un Golem."

Donación del artista al ingresar en la Academia en 2006. MGA


DESTRU


CCIONES





LA COLECCIÓN DE VACIADOS



Hércules Farnese. Vaciado en yeso. Formador: Cesare Sebastiani. Altura: 3,18 m. Original conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (nº inv. 6001)

La colección de vaciados

La colección de vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es el resultado de la llegada, primero de una serie de vaciados a las colecciones reales, y posteriormente, de la adquisición de obras en Roma, Florencia y más tarde en otras capitales europeas. Hoy día constituye uno de los conjuntos de vaciados en yeso más importantes de Europa.

Los vaciados más antiguos que se guardan en la colección son quizás los de la parte baja de la Columna Trajana. Son las mismas figuras y con idéntico perfil de corte que los conservados en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, cuya ejecución data de la segunda mitad del siglo XVI. De mediados de la centuria siguiente es la colección de yesos que compra Velázquez, por encargo del rey Felipe IV, para el Alcázar de Madrid. Es en su segundo viaje a Italia, cuando el pintor de cámara encarga en diferentes talleres romanos las copias de algunas de las esculturas más conocidas y admiradas de la ciudad. Varias de ellas proceden de la colección papal del Belvedere y su ejecución se hace por parte de conocidos formadores romanos que trabajaban hacia 1650 en las obras del Vaticano. De este modo se ejecutaron copias del *Laocoonte*, la *Ariadna dormida*, la *Venus Belvedere*, el *Nilo* y otras esculturas cuya fama había trascendido fuera de la Ciudad Eterna. También encarga Velázquez la copia de esculturas que estaban en las más conocidas colecciones romanas. Varias de ellas en la colección Borghese, otras en la Ludovisi, en la Medici o en la Caetani. La distribución de todas estas obras en el Alcázar de Madrid aparece descrita en los diversos inventarios. Sin embargo, estuvieron poco tiempo en el lugar en el que las había colocado Velázquez, puesto que en menos de un siglo el Alcázar sufre el terrible incendio de 1734, en el que muchas de estas obras quedaron total o parcialmente destruidas o dañadas por el fuego. Es precisamente unos años más tarde, cuando llegan a Madrid los artistas que van a colaborar en la construcción del Palacio Nuevo, cuando uno de ellos repara en la utilidad que aquellas esculturas podía tener para enseñar el dibujo a los alumnos que había logrado reunir en torno a él. Se trata de Giovanni Domenico Olivieri, un escultor genovés que empieza, primero de forma privada y más tarde con el apoyo del rey, lo que se consolidará como la enseñanza académica de escultores y pintores. Por ello cuando a partir de 1744 se inician los primeros pasos para la creación de la Real Academia, constituyendo una Junta Preparatoria, se llevan algunos de los yesos que había adquirido el pintor de cámara de Felipe IV a lo que fue inicialmente la sede de esta Academia. Estas esculturas fueron trasladadas al patio de la Casa de la Panadería en la plaza Mayor y allí estuvieron hasta que en 1784 son traídas al edificio adquirido para ser nueva sede de la Academia, en el antiguo palacio de Goyeneche. Hoy dos de esos vaciados, de gran formato, están sobre pedestales neoclásicos de granito en el zaguán de entrada, donde fueron instaladas por Diego Villanueva; se trata del Hércules y la *Flora Farnese*, que de manera excepcional podemos actualmente contemplar en el estado en que las había restaurado el discípulo de Miguel Ángel, Guglielmo della Porta. Otras que aún se conservan y que se han reunido en una sala monográfica, son la *Niobíde corriendo*, el *Gladiador Borghese*, el *Sileno con Dionisos Niño*, el *Hermes Ludovisi*, y la *Ariadna dormida del Belvedere*. Las restantes esculturas en yeso se perdieron en el incendio del Alcázar o posteriormente en la azarosa historia



Venus Medici. Vaciado en yeso perdido. Altura: 1,53 m. Original conservado en la Galleria degli Uffizi (nº inv. 224)

que la colección tuvo en la propia Academia. Las conservadas son, por consiguiente, piezas únicas no sólo por su procedencia sino por tratarse de vaciados del siglo XVII en los que vemos el estado en que se encontraban estas obras en Roma antes de las restauraciones a que fueron sometidos todas ellas en el siglo XVIII.

Desde el comienzo los profesores de San Fernando deseaban contar con una buena galería de esculturas para formar con ellas a sus alumnos en el dibujo y el modelado. Ya en 1743 encontramos un informe en el que se da cuenta de la adquisición de copias adquiridas a unos formadores italianos que las habían traído a Madrid y las vendían a precios asequibles. Comenta Olivieri, en una carta fechada en 1743, que ha localizado "*en esta corte uno que vacía, que vive entrando por Capuchinos, en calle de León, en una tiendezuela a mano izquierda en las primeras casas*".

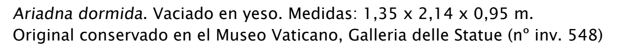
Aunque el deseo de los escultores es contar con modelos procedentes de Roma y Florencia, se recurre a un vaciador que trabaja en San Ildefonso para realizar la copia de dos esculturas que habían venido unos años antes y se encontraban en La Granja. Eran el *Grupo de Castor y Polux*, o *Grupo de San Ildefonso*, y el *Fauno del Cabrito*, ambas procedentes de la colección de Cristina de Suecia, que hoy se exhiben en el Museo del Prado. Unos años más tarde, cuando ya se había abierto oficialmente la Academia, se adquieren algunas esculturas a Felipe de Castro y otras las vacía el mismo con la ayuda de un formador. Son éstas el *Niño de la Espina*, la *Venus de la Concha*, el *Discóforo*, también citado como el *Gladiador de la Rodela* y el *Hermafrodita*. Estas fueron las primeras esculturas que tuvo la Academia para la formación de los artistas en el dibujo y todas ellas son utilizadas para ejercicios y premios de los que nos han quedado una buena cantidad de muestras. El deseo de todos era traer vaciados de Roma, pero la falta de recursos obliga a realizar copias de algunas esculturas que estaban en Madrid. Felipe de Castro, con la ayuda de Félix Martínez saca moldes de obras que estaban en el Palacio Real. Sin embargo, no desisten de intentar que el rey favoreciese la compra de vaciados en yeso a través de su embajador en Roma. La lista que hacen Mengs y Castro en 1758, cuando se encuentra allí destinado Manuel de Roda, es verdaderamente muy completa. Los dos conocían perfectamente las colecciones de escultura de aquella ciudad y hacen una detallada relación de lo que deseaban adquirir para la Academia. Su deseo, sin embargo, no se cumple, siempre por la falta de medios, puesto que se trataba de una operación sumamente costosa. Por ello, la Academia se va haciendo poco a poco, con obras singulares que llegan a Madrid traídas por algunos artistas. Otras veces se recurre a los pensionados de escultura, para que entre sus envíos realicen en alguna ocasión vaciados en yeso de obras singulares romanas. Sin embargo, la noticia que más veces aparece reflejada en los documentos del archivo es la continua reparación que hacen una y otra vez de los antiguos vaciados adquiridos en el siglo XVII para el Alcázar. Los formadores Blas de Madrid, Fernando Barzoti y el escultor, Juan Pascual de Mena, restauran varios de estos yesos cuando se encontraban instalados en el patio de la Casa de la Panadería. A falta de la obra completa, vemos como Juan Pascual de Mena hace una cabeza para el *Gladiador Borghese* o une los pedazos que quedan del grupo de *Laocoonte* y que se describe como muy destrozado.

En 1765 llegan a Madrid los vaciados de la Villa de los Papiros de Herculano, que se instalan en el Palacio del Buen Retiro. Allí permanecieron hasta que en el curso de una visita de Carlos

III a la Academia en 1776, los profesores solicitan al monarca esta colección para destinarla a la enseñanza. El rey accede y unos días más tarde estos yesos, realizados a partir de una colección que estaba causando sensación en Europa, vienen a enriquecer la galería de la Academia. Llega el *Hermes sentado*, el *Fauno ebrio*, una serie de hermas y, sobre todo, un gran número de bustos, tanto ideales como retratos de personajes famosos de la antigüedad. Esta colección, única en su género, se conserva en gran parte instalada en dos salas del museo.

Muy poco tiempo después, en 1776 y en 1778, el pintor Anton Raphael Mengs, que había tenido abiertos desencuentros con la Academia durante su permanencia en Madrid, ofrece al rey la colección de vaciados que a lo largo de muchos años había ido formando en Roma. Eran más de cien esculturas de diversa procedencia, pero la mayor parte romanas o florentinas. La llegada de esta colección a Madrid cambia totalmente el planteamiento que hasta entonces se había tenido con la galería. Se hace necesaria la contratación de un formador y viene, para este fin, el primer representante de una dinastía que comienza en José Pagniuci y la continúan su hijo y su nieto. La colección de Mengs es copiada para enviar vaciados a otras academias como la de Méjico, la de Sevilla, la de Valencia, Burgos, la Sociedad Vascongada y varias más.

También la oportunidad de contar finalmente con las esculturas más admiradas de las colecciones italianas, hace que el formador de la Academia realice copias para los estudios privados de los escultores e incluso para la decoración neoclásica de los palacios madrileños. El infante don Gabriel encarga algunos yesos de la Academia y casi al mismo tiempo, en abril de 1782, el



Ariadna dormida. Vaciado en yeso. Medidas: 1,35 x 2,14 x 0,95 m.
Original conservado en el Museo Vaticano, Galleria delle Statue (nº inv. 548)





Laocoonte. Vaciado en yeso. Altura: 1,84 m.
Original conservado en el Patio Octogonal de los Museos Vaticanos (nº inv. 1039)

infante don Luis pide igualmente que se le hagan algunos vaciados. De la colección de Mengs, La *Venus Medici*, el *Apolo del Belvedere*, *La Puerta del Paraíso*, el *Fauno Rosso* y muchas otras, se conservan aún en la Academia. Una parte está expuesta en el museo y otra ha sido recientemente instalada en el patio dedicado a la escultura en la planta baja.

En las mismas fechas se adquieren a un artista italiano que trabajaba en la Fábrica de Porcelana de Buen Retiro, Esteban Gricci, dos obras que se hallaban en su poder y cuyos originales estaban en los Museos Capitolinos. Se trata del *Galo Moribundo* y los dos *Centauros Furrietti*.

En la segunda mitad del siglo XVIII juega un papel muy activo en el enriquecimiento de las colecciones didácticas de la Academia el embajador de España en Roma José Nicolás de Azara. Unas veces estimula a los pensionados para que realicen copias y vaciados de las esculturas romanas y en otras ocasiones adquiere y envía él mismo algunas que aún se conservan en la colección. Una carta dirigida al conde de Floridablanca refiere cómo el escultor Cortés ha realizado, bajo su tutela, la copia en mármol de dos niños de la Villa Pinciana, que una vez en Madrid fueron vaciados y copiados repetidas veces en el taller: "*uno que llora y otro que ríe por haber hurtado un pájaro al primero, que son obras estimadas de todos los anticuarios por su hermosura y expresión*".

A fines del siglo, contando ya la Academia con un formador experto como era José Pagniucci, se procede al traslado de parte de las esculturas de Cristina de Suecia desde San Ildefonso a otros Reales Sitios. En esta ocasión se hacen moldes y ello permite sacar copias para diferentes destinos y para la propia Academia. Son un total de cincuenta y seis esculturas vaciadas por orden de Carlos IV. También en estos últimos años del siglo, tras la muerte de Olivieri en 1794, su viuda regala los medallones con los retratos de Fernando VI y Bárbara de Braganza, en compensación de unas deudas que tenía con la corporación. Pocos años después, en 1804, se inicia un importante inventario de lo que se llamarán alhajas, es decir los cuadros, esculturas y objetos artísticos que poseía la Academia. Se pintan en todos los vaciados unos grandes números negros en la parte frontal, con los que hoy distinguimos las piezas más antiguas de la colección.

En los primeros años del siglo XIX se incorpora también la colección de vaciados que tenía en su taller el escultor Cosme de Acuña y al año siguiente, en 1811 se da orden de trasladar desde la Fábrica de Porcelana de Buen Retiro la galería de esculturas que habían formado allí los artistas de formación italiana que habían trabajado en este centro desde su creación por Carlos III. En 1815, pasados los avatares de la Guerra de la Independencia, se encarga al bibliotecario Juan Pascual Colomer un informe sobre el taller de vaciados en el que cuenta con detalle la forma en que se habían ido adquiriendo piezas desde los orígenes de la Academia y el estado en que se encuentran en el momento de la realización de este encargo.

Durante el siglo XIX los académicos de bellas artes son conscientes de que se están produciendo nuevos hallazgos y está cambiando considerablemente el interés por las esculturas que hasta ahora habían venido siendo empleadas en la enseñanza. Las miradas se ponen en Grecia y en la escultura griega. Se tienen que adquirir nuevas obras pero ahora no será en Roma sino en otras capitales europeas. Las esculturas arcaicas del templo de Afaia en Egina vienen de Múnich, la Afrodita de Milo de los talleres del Louvre, las esculturas de estilo severo de Olimpia se adquieren por mediación del profesor Emil Hübner. Finalmente, en la segunda mitad del siglo, cuando el interés hacia lo

griego ha dado lugar a la formación del Museo de Reproducciones artísticas se reciben desde este nuevo centro varias copias de las esculturas del Partenón. El Museo de Reproducciones Artísticas, creado y dirigido durante años por académicos de San Fernando, marca un hito que separa las nuevas colecciones de las que históricamente había tenido la Academia. En esta, se reunieron los vaciados que durante todo el siglo XVIII predominaron en la enseñanza académica, procedentes de las colecciones romanas. En el nuevo Museo de Reproducciones Artísticas, que inicialmente se iba a llamar Museo Helénico, se adquieren las esculturas griegas de Atenas, Delfos, Olimpia, Pérgamo y todo lo que en esos momentos está siendo estudiado y excavado por las Academias y las Universidades europeas. La galería de esculturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando queda de este modo como una colección histórica que hoy podemos calificar como de las más singulares de Europa por la riqueza y número de las obras antiguas que conserva.

José María Luzón Nogué





LA COLECCIÓN DE DIBUJOS



Diego Velázquez. *Retrato del cardenal Borja*, h. 1643-1645. Lápiz negro sobre papel verjurado, 188 x 116 mm [inv. D-2.211]

La colección de dibujos

El Museo conserva una de las más valiosas colecciones españolas de dibujos de los siglos XVI al XX formada por más de quince mil ejemplares, de los cuales, casi la mitad, son planos y dibujos de arquitectura. Aunque de calidad desigual, es reconocido el gran valor de su fondo antiguo, en especial de los siglos XVII y XVIII, con piezas excepcionales como el *Retrato del cardenal Borja* de Velázquez. Destacan por su importancia las escuelas italiana y española, con artistas tan relevantes como Tiziano, Veronés, Maratti, Reni, Lanfranco, Guercino, Parmigianino, Perugino, Domenichino, Cortona, Cambiaso, Tintoretto, Alberti, entre los italianos, y Velázquez, Ribera, Cano, Berruguete, Carducho, Caxés, Coello, Churriguera, Pacheco, Antonio del Castillo, Maella, Castro, entre los españoles. El resto de escuelas europeas están escasamente representadas, salvo la flamenca con dibujos excelentes de Rubens y la francesa con obras de Lebrun, Van Loo y Fragonard.

La importancia concedida a la práctica del dibujo, como base esencial en el aprendizaje de las diferentes disciplinas artísticas, fue decisiva para la posterior configuración de los fondos de la Academia. El grueso de la colección, perteneciente a los siglos XVIII y XIX, está constituido por obras relacionadas directamente con la enseñanza de las Bellas Artes, ya sean pruebas realizadas por los alumnos o diseños encaminados a servir de modelo en las clases. Entre las primeras cabe mencionar los ejercicios ejecutados para obtener el pase de sala, las pruebas presentadas por los aspirantes a los premios generales, las correspondientes a las ayudas de costa mensuales y las remitidas por los pensionados en el extranjero. Completan este apartado los proyectos presentados para la obtención de títulos o graduaciones (académico de mérito, supernumerario, maestro de obras, maestro arquitecto), los correspondientes a los exámenes de oposición para profesores de escuelas provinciales de Bellas Artes, y un reducido grupo concerniente a otro tipo de certámenes.

Con el fin de satisfacer los intereses pedagógicos defendidos en sus estatutos, la Corporación se esforzó en conseguir los mejores modelos que sirvieran de referente a los jóvenes aprendices. El núcleo primitivo de la colección se nutre de las obras de maestros antiguos que había conseguido reunir el escultor italiano Giovanni Domenico Olivieri, a las que fueron añadiéndose otras piezas procedentes de adquisiciones y donaciones. Hay constancia de la compra de dibujos a profesores –Castro, Maella, Bayeu– destinados a las salas de principios y cabezas, y la adquisición de grandes colecciones cuyos ejemplares fueron utilizados de modelo en las aulas.

El conjunto de dibujos pertenecientes a Carlo Maratti y su taller, compuesto por un número mayor de mil trescientos ejemplares es, sin duda, el más importante de cuantos ingresaron en la Academia a lo largo de su historia. Fue adquirido en 1775 a Rosalía O'More, viuda del pintor Andrea Procaccini, quien heredó la colección tras el fallecimiento de su esposo en 1734. Aunque gran parte de las obras puedan atribuirse a Carlo Maratti, otras muchas fueron realizadas por sus discípulos, especialmente Procaccini, autor de unas trescientas composiciones. Otro pequeño grupo, de gran calidad técnica, se debe a su maestro Andrea Sacchi y otros artistas de la escuela romana como Lanfranco y Domenichino. En la actualidad se conservan setecientos ocho diseños reunidos en

ocho volúmenes encuadernados en vitela, y el resto, unos seiscientos, en hojas sueltas separadas de sus respectivos lotes. El grupo de la Academia es uno de los más completos sobre el pintor de Camerano, junto con los del Museum Kunst Palast de Düsseldorf y la Biblioteca de Windsor.

De procedencia desconocida, aunque pudiera tratarse de uno de los diez volúmenes que entraron con los dibujos sueltos de la colección Maratti, es un pequeño tomo con magníficos ejemplares italianos de los siglos XVI y XVII. Es el único que lleva atribuciones, algunas de primer orden como las de Guido Reni, Agostino Carracci, Domenichino, o Pietro Testa.

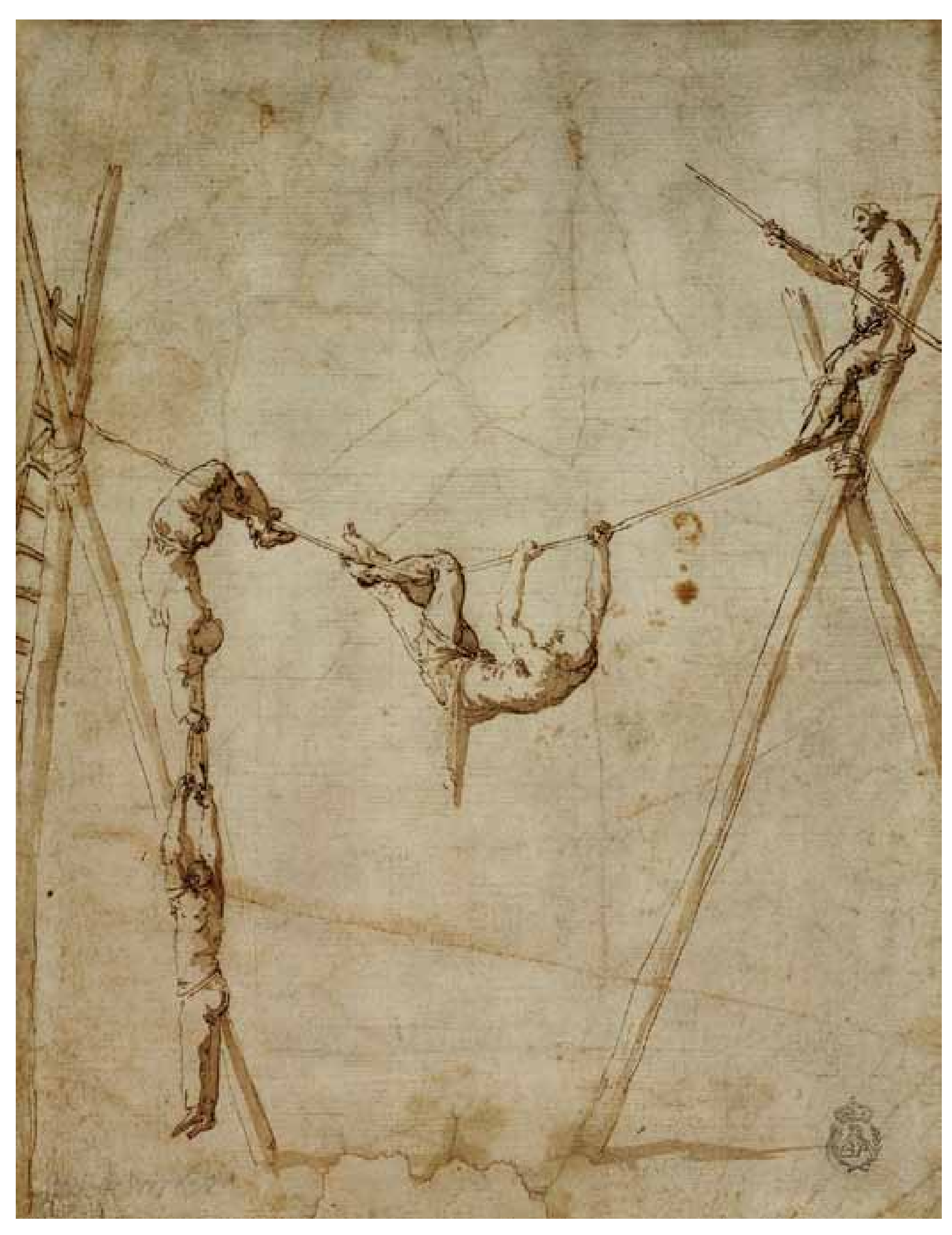
En 1784, proveniente de la presa del barco inglés *Westmorland*, ingresa un conjunto de dibujos, en su mayoría acuarelas, con copias de edificios clásicos italianos. El navío, que había partido del puerto de Livorno, fue apresado un año antes por los franceses en las costas españolas y su carga vendida a la Compañía de Lonjistas de Madrid. Posteriormente, y tras su adquisición por la Corona, se incorporan los diseños al resto de libros, cuadros, esculturas y otros enseres seleccionados por Antonio Ponz.

Especialmente valioso es el conjunto de obras que habían pertenecido a las colecciones reales del Palacio del Pardo. Tras su ingreso en la Academia fueron guardadas celosamente en una pieza reservada llamada «del Tesoro». El 28 de febrero de 1818, y a petición del viceprotector, Pedro Franco, se incorporan al acervo de la Corporación una parte importante de los dibujos que Fernando VII conservaba en la sacristía de la capilla del palacio de la Real Quinta del Pardo, llamada del duque de Arco. De entre los más de sesenta diseños inventariados, un elevado número corresponde a artistas españoles del siglo XVII, entre los que cabe destacar a Vicente Carducho, Velázquez, Coello, Berruguete o Ribera, representado por algunas creaciones maestras como *Los acróbatas*.

A raíz de la desamortización eclesiástica de 1835 la Academia recibe cuatro tomos procedentes del monasterio zamorano de Valparaíso, con dibujos de los siglos XVI y XVII, en su mayoría italianos. Valentín Carderera los recoge en 1836 y los entrega a Miguel Vilardebó, encargado del depósito del Museo de la Trinidad, quien los hace llegar a la sede de Alcalá junto con otros volúmenes repletos de estampas. Bastantes dibujos han sido desprendidos de su soporte original, pero, todavía hoy, permanecen adheridos trescientos ochenta y seis. Los tomos, encuadernados en el siglo XVIII, ostentan en las cubiertas las armas de los Borbones de Italia y muestran en su lomo la inscripción: «DIBUXOS-DISEGNI». De aquí proceden algunos de los más bellos ejemplares de los artistas italianos Perugino, Rafael, Tintoretto, Tiziano o Parmigianino y otros maestros europeos, como Rubens.

En 1864 la Real Academia compra a Vicente Camarón una colección de ochenta y cuatro dibujos de las escuelas española e italiana, con obras de primer orden como el *Carlos II* de Carreño de Miranda o el *San Dionisio cartujano* de Carducho. Pedro de Madrazo, secretario de la sección de pintura, emite un informe favorable a la adquisición, «no sólo por la indiscutible autenticidad de los más capitales, sino también por su buen estado de conservación».

Resulta sorprendente en el marco de la política de adquisiciones promovida por la Academia la compra, ese mismo año, de los tres diseños de retablos de José Benito de Churriguera. A pesar de no estar en la línea defendida por los académicos, que los consideraron de escaso interés como



José de Ribera. *Acróbatas en la cuerda*, h. 1634-1635. Pluma, tinta y aguada parda sobre papel verjurado, 250 x 257 mm [inv. D-2.208]



Pedro Pablo Rubens. *Estudio para la figura de Tarquinio en «Tarquinio y Lucrecia»*, h. 1609–1610. Lápiz negro y toques de clarión sobre papel verjurado, 255 x 319 mm [inv. D–2.382]

objeto de estudio, la sección de arquitectura fue sensible a su compra «como muestra del gusto de su época y para la historia del arte».

Importantes también, aunque no tan conocidos, son los seiscientos dieciocho dibujos preparatorios para las publicaciones *Antigüedades árabes* (153) y *Monumentos arquitectónicos de España* (465), editadas respectivamente en los siglos XVIII y XIX. Dentro de la misma serie que los diseños anteriormente citados, hay que mencionar los cinco libros de José María Avrial, correspondientes a Asturias, León, Zamora y Segovia, con un total de doscientos setenta estudios arquitectónicos.

Relacionado con el pasado histórico y monumental permanece, todavía inédito, un importante fondo del arquitecto burgalés Ricardo Velázquez Bosco. Los más de mil dibujos que conforman dicho lote, entre cuadernos de campo y hojas sueltas, están vinculados a sus facetas de historiador, restaurador y arqueólogo. Son un documento gráfico de primer orden en lo concerniente a las in-



José de Churriguera.
Retablo de San Francisco Carracciolo, 1719. Delineado a pluma, tintas sepia y roja, aguadas roja, gris y parda sobre papel agarbanzado, 1.050 x 500 mm [inv. D-2.384]

tervenciones en Medina Azahara y la mezquita de Córdoba y un precioso testimonio de los objetos y monumentos contemplados en sus diferentes viajes de estudio por Europa y el lejano Oriente.

Otro conjunto fundamental está formado por los legados de académicos y benefactores. En 1825 el arquitecto Silvestre Pérez lega, a través de sus testamentarios, un lote de casi cien diseños, entre bocetos propios y otros de sus coetáneos, como los realizados por Ventura Rodríguez para el Pilar de Zaragoza o la catedral de Cuenca.

Por su importancia numérica merece un lugar destacado la donación efectuada en 1923 por Antonio Garrido Villazán, censor de la Corporación, consistente en ochocientos ochenta y seis dibujos realizados para la revista *La Ilustración Española y Americana*, publicación seriada de gran difusión, nacida con periodicidad semanal el 25 de diciembre de 1869 y desaparecida el 30 de diciembre de 1921.

En 1995 el Estado español adquiere en Suiza cuatrocientos sesenta dibujos pertenecientes a Vigilio Rabaglio, arquitecto del Ticino que trabajó en la Corte española en la segunda mitad del siglo XVIII, depositándolos en la Academia al año siguiente. Merecen especial atención los proyectos arquitectónicos de los palacios del Buen Retiro y Real Sitio de Riofrío, iglesia de los santos Justo y Pastor, casa de los duques de Osuna, casa del conde de Paredes y castillo arzobispal de Aldobea.

Durante el siglo XX se han producido importantes donaciones de dibujo contemporáneo, como la realizada en 1947 por Julián Sanz Martínez quien cedió seis dibujos de Auguste Rodin de magnífica factura, las seis obras de Capuz donadas por la viuda del artista en 1966, los diez dibujos de Eugenio Hermoso pertenecientes a sus herederos, y los quince de Enrique Segura, así como algunas obras de Valentín de Zubiaurre cedidas por su esposa, Pilar Elejarte. En 1962 María Dolores Elizondo, viuda de José González de la Peña, barón de Forna, en nombre de su marido fallecido, dona dos pequeños dibujos de gran valor: uno de Delacroix, adquirido en una subasta celebrada en el taller del artista, y otro de Picasso, comprado en una tómbola benéfica en Bayona.

Desde 1989 y hasta 1994 ingresan en el Museo quinientos veintiún dibujos entregados por artistas contemporáneos, algunos ya consagrados como Gerardo Rueda o Julio Cano Lasso. Recientemente se han ido incorporando ejemplares de otros académicos, como Antonio Fernández de Alba o Manuel Alcorlo. Es de suponer que a estos donativos seguirán otros de parecida significación, permitiendo a la Institución contar con una amplia representación de fondos actuales.

ACG



Pablo Ruiz Picasso. *Muchacho con perro*, h. 1905.
Acuarela de varios colores sobre papel agarbanzado claro, 335 x 255 mm [inv. D-2.501]



Bibliografía orientativa

Esta bibliografía ofrece una selección de reseñas. No se incluyen las publicaciones de carácter general, las citas bibliográficas muy específicas ni los discursos de académicos

ÁGUEDA Mercedes, *La Tirana de Francisco de Goya*, Madrid, ed. El Viso, 2001.

ALDEA Quintín, PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso E. y PITA ANDRADE José Manuel, *El dibujo europeo en tiempo de Velázquez: A propósito del retrato del Cardenal Borja de Velázquez de la RABASF* [cat. exp. RABASF diciembre 1999-enero 2000], Madrid, RABASF, 1999.

ANGULO IÑIGUEZ Diego, *Murillo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, 3 vols.

ARBAIZA BLANCO-SOLER Silvia y HERAS CASAS Carmen, "Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la RABASF", *Academia*, nº 91 (2000), pp. 79-237.

ARBAIZA BLANCO-SOLER Silvia y HERAS CASAS Carmen, "Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la RABASF (II)", *Academia*, nº 92 y 93 (2001), pp. 103-271.

ARBAIZA BLANCO-SOLER Silvia y HERAS CASAS Carmen, "Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la RABASF (III)", *Academia*, nº 94 y 95 (2002), pp. 103-254.

AZCÁRATE LUXÁN Isabel, "Inventario de dibujos correspondientes a las pruebas de examen de la RABASF realizadas entre los años 1818 y 1857" en *Academia*, nº 60 (1985), pp. 137-162.

AZCÁRATE LUZÁN Isabel, DURÁ OJEA Mª Victoria y RIVERA NAVARRO Elena, "Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la RABASF (1736-1967)" en *Academia*, nº 66 (1986), pp. 353-474.

AZCUE BREA Leticia, "Inventario de las colecciones de escultura", *Academia*, nº 62 (1986).

AZCUE BREA Leticia, *La escultura en la RABASF. Catálogo y estudio*, Madrid, RABASF, 1994.

BARNES, Susan, de POORTER, Nora, MILLAR Oliver y VEY Horst, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings.*

BÉDAT Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística de la España del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española-RABASF, 1989.

BONET CORREA Antonio, 'La obra emblemática de Amadeo Gabino' en *Amadeo Gabino. Esculturas, collages, grabados.* Museo de Albacete, 1985.

BOZAL Valeriano, *Arte del siglo XX en España: pintura y escultura*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000 (1ª ed. 1995).

BROWN Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1988 (1ª ed. Princeton, New Jersey, 1978).

CALVO SERRALLER Francisco, *El arte contemporáneo*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 2001.

CALVO SERRALLER, Francisco, y MADERUELO, Javier. *Una colección de escultura moderna española con dibujo.* Madrid 1996.

CATURLA María Luisa, *Zurbarán: estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1953*, Madrid, Estades Art. Graf., 1953.

CATURLA, María Luisa y DELENDA, Odile : *Zurbarán.* París, Wildenstein Institute, 1994.

CHECA CREMADES Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, ed. Cátedra, 1988 (1ª ed. 1983).

CIRUELOS GONZALO Ascensión y GARCÍA SEPÚLVEDA Mª Pilar, “Inventario de dibujos de la RABASF I”, *Academia*, nº 64 (1987), pp. 331-386.

CIRUELOS GONZALO Ascensión y GARCÍA SEPÚLVEDA Mª Pilar, “Inventario de dibujos de la RABASF II”, *Academia*, nº 65 (1987), pp. 253-406.

CIRUELOS GONZALO Ascensión y GARCÍA SEPÚLVEDA Mª Pilar, “Inventario de dibujos de la RABASF III”, *Academia*, nº 68 (1989), pp. 339-419.

CIRUELOS GONZALO Ascensión y GARCÍA SEPÚLVEDA Mª Pilar, “Inventario de dibujos de la RABASF IV”, *Academia*, nº 69 (1989), pp. 277-373.

DELGADO Osiris, *Paret y Alcázar*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C. y Universidad de Madrid, 1957.

DÍAZ PADRÓN, Matías. Van Dick en España. Editorial Prensa Ibérica. 2012

DÍEZ José Luis, *Carlos de Haes (1826-1898)*, [cat. exp. Fundación Marcelino Botín, Santander, ag.-sept.2002], Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002.

DÍEZ José Luis, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, [cat.exp. Museo del Prado noviembre 1994-enero 1995], Madrid, El Viso, 1994.

DÍEZ José Luis, *Vicente López (1772-1850)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, 2 vols.

DOÑATE FONT Mercè, ‘Josep Clarà, escultor’ en *Clarà. Catàleg del fons d’escultura* (Barcelona, MNAC, 1997) pp. 12-33.

DURÁ OJEA Mª Victoria y RIVERA NAVARRO Elena, “Inventario de dibujos de la RABASF V”, *ACADEMIA*, nº 70 (1990), pp. 389-496.

DURÁ OJEA Mª Victoria y RIVERA NAVARRO Elena, “Los dibujos de Julio González en el Museo de la Real Academia de San Fernando” en *ACADEMIA*, Nº 75 (2º semestre de 1992), 471-495.

FERINO-PAGDEN Sylvia (ed.), *Arcimboldo* [cat. exp. Kunsthistorisches Museum de Viena 2008]. Skira 2008.

FORNARI SCHIANCHI Lucia (ed.), *Correggio* [cat.exp. Galleria Nazionale, Parma 2008], Skira 2008.

GÁLLEGO Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, ed. Cátedra, 1996 (1ª ed. París, 1968).

GARGALLO-ANGUERA Pierrette. *Pablo Gargallo, catalogue raisonné.* París, 1998.

GAUTIER Théophile, *Viaje por España*, Barcelona, ed. Taifa, 1985 (1ª ed. revisada en 1845).

GAYA NUÑO Juan Antonio, *Luis de Morales*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1961.

GIMÉNEZ Enrique, LA PARRA Emilio y ROSE DE VIEJO Isadora, *La imagen de Manuel Godoy*, Badajoz, Junta de Extremadura, 2001.

GIRALT-MIRACLE, Daniel. *Amadeo Gabino*. Barcelona, Polígrafa, 1980.

GLENDINNING Nigel, *Goya. La década de los caprichos*, [cat.exp. RABASF, octubre 1992-enero 1993], Madrid, RABASF, 1992.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA Mercedes y PIQUERO LÓPEZ Blanca, *Inventario de la herencia de Don Fernando Guitarte en el Museo de la RABASF*, Madrid, RABASF, 1993.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA Mercedes y PIQUERO LÓPEZ Blanca, *Los Goyas de la Academia*, Madrid, RABASF, 1996.

GUDIOL RICART José, *Goya 1746-1828 : biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1970, 4 vols.

GUINARD Paul y FRATI Tiziana, *Tout l’œuvre peint de Zurbarán*, París, Flammarion, 1975.

GUINARD Paul, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, Les Editions du Temps, 1960.

GUTIÉRREZ MÁRQUEZ Ana María, *Carlos de Haes (1826-1898) en el Museo del Prado: catálogo razonado*], Madrid, Museo del Prado, 2002.

HASKELL Francis, *Patronos y pintores. Arte y Sociedad en la Italia Barroca*, Madrid, ed. Cátedra, 1984 (1ª ed. 1963).

HELMAN Edith, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza Editorial, 1983 (1ª ed. 1963).

KAHNWEILER Daniel-Henry, *Juan Gris: vida, obra y escritos*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.

KRIEGESKORTE Werner, *Giuseppe Arcimboldo*, Colonia, Taschen, 2002 (1ª ed. 1986).

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga.* Madrid. *Revista de Occidente*, 1972

LAPLANA, Josep de C. y PALAU-RIBES O'CALLAGHAN, Mercedes: *La pintura de Santiago Rusiñol* (3 vols). Barcelona, Editorial Mediterrània, 2004.

LLORENS, Tomás. 'Julio González. Biografía resumida' en *Julio González en la colección del IVAM* (Valencia, 2007).

LUCCO Mauro y FEDERICO VILLA Giovanni Carlo: *Giovanni Bellini* [cat. Exp. Scuderie del Quirinale] Roma, 2008.

MÂLE Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, ed. Encuentro, 2001 (1ª ed. 1932).

MARÍAS Fernando, *El Greco: biografía de un pintor extravagante*, Madrid, ed. Nerea, 1997.

MARTÍN GONZÁLEZ Juan José, *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, ed. Cátedra, 1983.

MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: '*La Última Cena de Cristo*: Velázquez copiando a Tintoretto' en Archivo Español de Arte, LXXXIV, nº 336 (octubre-diciembre 2011) 313-335.

MENA, Manuela B., 'Solana y su mirada goyesca' en VV.AA., *José Gutiérrez Solana*, [cat.exp. MNCARS, Madrid, marzo-junio 2004], Madrid, ed. Turner, 2004, 44-119.

MORALES Y MARÍN José Luis, *Pintura en España, 1750-1808*, Madrid, ed. Cátedra, 1994.

MORENO CUADRO Fernando y MUDARRA BARRERO Mercedes, *Colección Capa.* Alicante, 1998.

NAVARRETE MARTÍNEZ Esperanza, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO Antonio, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, ed. Aguilar, 1988 (1ª ed.1715-1724), 3 vols.

PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso E., "Inventario de las pinturas", *Academia*, nº 18 (1964).

PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*, [cat.exp. Museo del Prado y Palacio de Villahermosa, Madrid, enero-marzo 1986], Madrid, Museo del Prado, 1986.

PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso E., *Pintura barroca en España : 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992 (ed. revisada y actualizada 2012).

PIQUERO LÓPEZ Blanca, "Segundo inventario de la colección de pinturas", *Academia*, nº 61 (1985).

PIQUERO LÓPEZ Blanca, "Tercer inventario de la colección de pinturas", *Academia*, nº 89 (1999), pp. 141-186.

POWER, Kevin: 'Carmen Laffón: Lo íntimo como forma de vida' en *Carmen Laffón. Pinturas y dibujos 1956-1995.* Junta de Andalucía, 1995.

REYERO Carlos, *Pintura y escultura en España: 1800-1910*, Madrid, ed. Cátedra, 1995.

RIPA Cesare, *Iconología*, Madrid, ed. Akal, 1996 (1ª ed. 1603), 2 vols.

ROETTGEN Steffi, *Anton Raphael Mengs (1728-1779)*, Munich, Hirmer Verlag München, 1999.

ROSE DE VIEJO Isadora, *El retrato de George Washington de Josef Perovani*, Madrid, ed. El Viso, 1998. (también en versión inglesa).

SAAVEDRA FAJARDO Diego, *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*, Madrid, ed. Cátedra, 1999 (1ª ed. Milán, 1642)

SÁNCHEZ DE LEÓN Mª Ángeles, "Inventario de la colección de dibujos preparatorios para *Monumentos Arquitectónicos y Antigüedades Árabes de España* en la RABASF", en *El arte medieval y la Real*

Academia de Bellas Artes de San Fernando (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 1995.

SANTOS OTERO Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos. Edición crítica y bilingüe*, Madrid, ed. Biblioteca de Autores Cristianos, 1991 (7ª ed.).

SARMIENTO Martín, *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, Madrid, ed. AM3, 2002.

SPINOSA Nicola, *Ribera (1591-1652)*, [cat.exp. Museo del Prado, junio-agosto 1992], Madrid, ed. El Viso, 1992.

SPINOSA Nicola, 'Jusepe de Ribera, Adoración de los pastores' en *Spanish Painting. Coll & Cortés Fine Art* (Madrid 2012) 132-139.

TOUISSANT Laurence, *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, ed. Cátedra, 1983.

ÚBEDA DE LOS COBOS Andrés, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Aldeasa-Colección Universitaria, 2001.

UTANDE RAMIRO Mª del Carmen, "Inventario de la colección de dibujos originales para *La Ilustración Española y Americana* de la RABASF I", *Academia*, nº 64 (1987), pp. 249-309.

UTANDE RAMIRO Mª del Carmen, "Inventario de la colección de dibujos originales para *La Ilustración Española y Americana* de la RABASF II", *Academia*, nº 72 (1991), pp. 491-560.

UTANDE RAMIRO Mª del Carmen, "Inventario de la colección de dibujos originales para *La Ilustración Española y Americana* de la RABASF III", *Academia*, nº 81 (1995), pp. 307-388.

VALDIVIESO Enrique, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 1986.

VORÁGINE Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, ed. Alianza Forma, 1989 (1ª ed. 1982), 2 vols.

VOSTERS Simon A., *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, ed. Cátedra, 1990.

VV.AA., "Inventario de los dibujos donados por artistas actuales al Museo de la RABASF desde 1989 hasta el 31 de diciembre de 1994", *Academia*, nº 82 (1996), pp. 186-246.

VV.AA. *Alberto Corazón. Obra conceptual, pintura y escultura 1968-2008* (cat. exposición IVAM, junio a septiembre 2008). Valencia, IVAM, 2008.

VV.AA., *Arquitecturas y ornamentos barrocos: Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, [cat.exp. RABASF noviembre 1997-enero 1998] Madrid, RABASF, 1997.

VV.AA., *Carmen Laffón. Bodegones, Figuras y Paisajes.* MNCARS, 1992.

VV.AA., *El arte en la corte de Felipe V*, [cat.exp. Palacio Real, Museo del Prado y Casa de las Alhajas, Madrid, octubre 2002-enero 2003], Madrid, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado y Fundación Caja Madrid, 2002.

VV.AA., *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, [cat.exp. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, febrero-mayo 1999, Palacio de Exposiciones, Roma, junio-septiembre 1999, y Pinacoteca Nacional, Atenas, octubre 1999-enero 2000], Milán, ed. Skira, 1999.

VV.AA., *El Libro de la Academia*, Madrid, RABASF, 1991.

VV.AA., *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*, [cat.exp. Centro Cultural Las Claras, Murcia, octubre-diciembre 2002, C.c. El Monte, Sevilla, enero-marzo 2003 y RABASF, Madrid, abril-junio 2003], Sevilla, Fundación El Monte, 2002.

VV.AA., *En el tiempo de El Paso*, [cat.exp. Centro Cultural de la Villa, Madrid, febrero-abril 2002], Madrid, C.C. de la Villa, 2002.

VV.AA., *Fernando VI y Bárbara de Braganza. Un reinado bajo el signo de la paz (1746-1759)*, [cat.exp. RABASF, noviembre 2002-enero 2003], Madrid, ed. El Viso, 2002.

VV.AA., *Goya: 250 aniversario*, [cat.exp. Museo del Prado, marzo-junio 1996], Madrid, Museo del Prado, 1996.

VV.AA., *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la RABASF (1753-1808)*, Madrid, RABASF, 1994.

VV.AA., *José de Madrazo (1781-1859)*, [cat.exp. Fundación Marcelino Botín, Santander, julio-septiembre 1998 y Museo Municipal, Madrid, octubre-noviembre 1998], Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998.

VV.AA., *José Gutiérrez Solana*, [cat.exp. MNCARS, Madrid, marzo-junio 2004], Madrid, ed. Turner, 2004.

VV.AA., *Juan Gris: 1887-1927*, [cat.exp. MNCARS, Madrid, febrero-abril 2001 y Fundación Marcelino Botín, Santander, julio-septiembre 2001], Madrid, MNCARS, 2001.

VV.AA., *La revolución de la escultura en el siglo XX*. Vitoria-Gasteiz, 2001.

VV.AA., *Los premios de la Academia y el arte de la segunda mitad del siglo XVIII*, [cat.exp. RABASF, marzo-abril 1990], Madrid, RABASF, 1990.

VV.AA., *Los premios de la Academia*, [cat.exp. Zamora, octubre-noviembre 1990], Zamora, Gráficas Heraldo de Zamora, 1990.

VV.AA., *Manuel Godoy y la Ilustración*, Cáceres, Gráficas Romero, 2001.

VV.AA., *Obras maestras de la RABASF. Su primer siglo de historia*, [cat.exp. RABASF mayo-agosto1994], Madrid, RABASF, 1994.

VV.AA., *Reflexiones sobre Velázquez*, Madrid, RABASF, 1992.

VV.AA., *Rubens* [cat.exp. Lille, Palais des Beaux-Arts, marzo-junio 2004], París, Réunion des Musées Nationaux, 2004.

VV.AA. *Santiago Rusiñol (1861-1931)*. Madrid y Barcelona, 1997.

VV.AA., *Tipologías arquitectónicas. Siglos XVIII y XIX. Fondos del Museo de la RABASF*, [cat.exp. RABASF, marzo-mayo 1999], Madrid, RABASF, 1999.

VV.AA., *The English Prize. The Capture of the Westmorland: an Episode of the Grand Tour* [cat. exp.], editado por Dolores Sánchez-Jáuregui y Scott Wilcox, New Haven: Yale University, 2012.

VV.AA., *Spanish Painting*, Londres, Coll & Cortés Fine Art, 2012.

WETHEY Harold E., *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza Editorial, 1983 (1ª versión, Princeton, 1955).

Índice de artistas

Las referencias numéricas de este índice remiten a los números de catálogo

NON
CORONABITUR NISI
LEGITIME CERTAVERIT